ACTES DE

L'UNIVERSITE D'ETE

DE LA BANDE DESSINÉE

10 ► 13 juillet 2006

hors série
NEUVIEME ART
juillet
2007

La bande dessinée, bien ou mal culturel ?

ACTES DE

L'UNIVERSITE D'ETE

DE LA BANDE DESSINÉE

10 ► 13 juillet 2006

hors série
NEUVIEME ART
juillet
2007

Les actes de ce colloque sont dédiés à la mémoire d'Yvan Delporte.

Invité à participer en juillet 2006 à la première Université d'été de la bande dessinée, il avait accepté d'enthousiasme. Présent de bout en bout, suivant avec attention tables rondes et interventions, Yvan Delporte n'a jamais hésité à y mettre son grain de sel. Certains des textes qui vont suivre en gardent la trace.

Y manqueront la voix au débit théâtral et la malice au fond de l'œil.

Le point de vue toujours original d'Yvan Delporte, sa connaissance du domaine, son humour, sa souriante et inoxydable mauvaise foi ont puissamment contribué à la réussite de cette première édition.

Nous saluons ici avec respect et affection la mémoire d'un grand professionnel.

sommaire

avant-propos 07

programme de la première Université d'été 08 ► 09

les intervenants 10 ► 16

Les discours sur la bande dessinée
Bilan historique 1830-1970
intervention 17 ► 30

Le statut culturel de la BD aujourd'hui
table ronde 31 ► 38

La bande dessinée, pratique culturelle
intervention 39 ► 45

Enseigner la bande dessinée ?
intervention 46 ► 49

La situation de l'édition
intervention 50 ► 53

Entre auteurs et éditeurs
table ronde 54 ► 62

La bande dessinée dans les médias
table ronde 63 ► 67

Quels lecteurs pour la bande dessinée aujourd'hui ?
intervention 68 ► 79

première

Université d'été

de la bande dessinée

avant-propos

Le Centre national de la bande dessinée et de l'image a pris la décision d'organiser une université d'été, et d'en faire un lieu d'échange, de confrontation, de débat. Cet engagement est le résultat d'une longue préparation et le point de départ d'un projet culturel en construction.

Le CNBDI vient d'entrer dans une ère nouvelle de son histoire. Il a l'ambition de devenir ou de redevenir, s'il l'a été un jour, ce grand centre culturel spécialisé à vocation nationale qui soit un lieu de mémoire, un lieu de transmission, un lieu de passage, et plus que tout, un lieu de rencontre dédié à l'image narrative, mais bien davantage, à la bande dessinée considérée comme une forme d'expression artistique autonome.

Qu'elle soit populaire ou élitiste, qu'elle soit enfermée dans le carcan de codes anciens ou critiquée pour s'ouvrir à la modernité, la bande dessinée mérite d'être montrée exactement comme elle occupe notre imaginaire et notre sensibilité, d'être présentée telle qu'elle visite le réel, c'est-à-dire comme elle l'appréhende et le reproduit, comme elle l'enchante et comme elle le transforme.

Le projet dont je parle relève pour une grande partie de l'action publique en faveur d'un genre longtemps ignoré des politiques culturelles. Il vise à reconsidérer la manière dont les auteurs et les œuvres qu'ils créent ou ont créées sont mis en relation avec le public.

A cet égard, il ne me semble pas du tout anodin que cette université d'été qui, sous cette forme, est une première, s'interroge sur le statut culturel de la bande dessinée, dans le contexte politique, social, économique du moment.

Comme l'écrit justement Emmanuel Wallon dans un article de la revue *Esprit*, paru au mois de mai 2004 sur « *L'accès aux œuvres et les industries culturelles* » : « *Sous peine de se complaire en simple consommateur, il s'agit pour chacun d'accroître sa compétence de récepteur, et pas uniquement des aptitudes d'amateur ou ses connaissances d'honnête homme. Vantée dans tant de discours, ravalée dans trop de budgets, la pédagogie de l'art doit y contribuer* [...] »

Voilà modestement ce que nous voudrions appliquer à la bande dessinée en inaugurant ce rendez-vous. Un rendez-vous qui, pour une fois, n'aurait rien de mercantile. Un rendez-vous qui poserait des questions et esquisserait des réponses. Un rendez-vous qui explorerait toute sorte de chemins anciens et nouveaux et qui renouvellerait le regard que nous portons, que le public, celui des lecteurs plus que celui des liseurs, porte sur la bande dessinée.

Aujourd'hui, et cette fois j'emprunte ma citation à un auteur du Moyen Âge, Bernard de Chartres, nous sommes « *des nains juchés sur des épaules de géants.* »

Cela nous oblige à lever le nez de notre bel album cartonné couleur et à regarder plus loin, comme nous y invite tout ce qui s'invente depuis une décennie dans le domaine de la bande dessinée.

Ici, à Angoulême, réfléchir et dialoguer, se disputer aussi parfois sur les évolutions de la bande dessinée est un acte qui devrait toujours sembler naturel.

Le présent volume, en reprenant l'essentiel des communications présentées au château de La Pouyade entre le 10 et le 13 juillet 2006, a pour ambition de laisser une trace de ce moment où le statut culturel de la bande dessinée a été mis en question.

Jean-Marie Compte
Directeur du CNBDI

Il convient de souligner que le CNBDI a souhaité bénéficier du partenariat de la Maison des auteurs. Que sa directrice, Pili Muñoz, et son président, Gilles Ciment, soient remerciés de l'avoir accepté avec autant de spontanéité et de rapidité. L'Ecole européenne supérieure de l'image est également partie prenante de cette entreprise. Il faut être reconnaissant à son directeur Hubertus Von Amelunxen de s'y être engagé sans réserve.

Enfin, des remerciements particuliers sont à décerner, pour son engagement, à l'équipe du CNBDI qui a conçu et préparé l'université d'été : Virginie Berger, Sébastien Bollut, Catherine Bourgouin, Christian Doucet, Frédéric Giry, Jean-Pierre Jimenez, Jean-Philippe Martin, Jean-Pierre Mercier, Marie Restoin, Catherine Ternaux.

programme de la première université d'été

lundi 10

14h30 ► 15h30
Billan Historique (de 1830 à 1970)
Harry Morgan

15h30 ► 16h30
Echanges et pause

16h30 ► 17h30
Situation actuelle
Antonio Altarriba
Paul Gravett
Benoit Mouchart

15h30 ► 16h30
Echanges et pause

Synthèse par **Harry Morgan**

Reportage dessiné
par **Olivier Bramanti**
et **Tanitoc**

mardi 11

9h30 ► 10h00
Les pratiques culturelles
Gilles Ciment

10h00 ► 11h00
Echanges et pause

11h00 ► 11h30
L'enseignement
par la bande dessinée
Didier Quella-Guyot

11h30 ► 12h00
L'enseignement
de la bande dessinée
Gérald Gorridge

12h00 ► 12h10
Présentation du master
de bande dessinée de l'Eesi
Thierry Smolderen

14h30 ► 15h00
La situation de l'édition
Jean-Pierre Mercier

15h00 ► 15h15
Echanges et pause

15h15 ► 15h45.
L'évolution du statut de l'auteur
Sébastien Cornuaud
Yvan Delporte

15h45 ► 16h00
Echanges et pause

16h00 ► 17h30
Table-ronde
entre auteurs et éditeurs
Edmond Baudoin
Corinne Bertrand
Jean-Luc Fromental
Jean-Louis Gauthey
Fabrice Neaud
Philippe Ostermann

Synthèse par **Harry Morgan**

Reportage dessiné
par **Olivier Bramanti**
et **Tanitoc**

mercredi 12

9h30 ► 10h00
La bande dessinée et les médias
Thierry Bellefroid
Olivier Delcroix
Jean-Christophe Ogier

10h00 ► 11h00
Echanges et pause

11h00 ► 11h30
Quel lecteurs pour
la bande dessinée aujourd'hui ?
Jean-François Hersent

11h30 ► 12h30
Echanges et pause

Synthèse par **Harry Morgan**

Reportage dessiné
par **Olivier Bramanti**
et **Tanitoc**

15h30 ► 17h30
Visite du CNBDI

15h30 ► 17h30
Visite de la Maison des auteurs

jeudi 13

9h30 ► 10h15
Histoire et situation de la critique
Thierry Groensteen

10h15 ► 11h00
Echanges et pause

Synthèse par **Harry Morgan**

Reportage dessiné
par **Olivier Bramanti**
et **Tanitoc**

les intervenants

L'Université de la bande dessinée a été l'occasion de nombreuses interventions et de riches et fructueux débats. Nous en reproduisons ci-après l'essentiel.

Par choix, nous avons pris le parti de ne pas restituer certaines interventions qui ne souffraient pas le passage à l'écrit.

Décision a été prise également de ne pas reproduire la conférence donnée par Thierry Groensteen sur l'Histoire et la situation de la critique, ce texte faisant l'objet d'un chapitre de son livre *La bande dessinée un objet culturel non identifié* (éd. de l'An 2, 2007), non encore paru à l'époque de cette communication.

Antonio Altarriba

Professeur de Littérature Française à l'Université du Pays Basque, écrivain et scénariste ; Il travaille depuis bientôt trente ans sur les relations texte-image, notamment sur bande dessinée, roman photo et poésie visuelle.
Sur ce thème, il a écrit des nombreux articles et plusieurs livres. Comme scénariste de bande dessinée il a collaboré avec des dessinateurs comme Luis Royo, Ricard Castells, Laura et Kim.

Bibliographie

Cuerpos Entretejidos, roman, éditions Tusquets, Barcelona 1997

La España del Tebeo, la Historieta Española de 1940 a 2000, essai sur la bande dessinée espagnole éditions Espasa Calpe, Madrid 2001

La Memoria de la Nieve, roman, éditions Espasa Calpe, Madrid 2002

Amores Locos, scénario dessiné par Laura éditions de Ponent, Alicante 2005.

Edmond Baudoin

Né le 23 Avril 1943 à Nice
Il est sorti de l'école à 16 ans, et n'a pas fait d'études secondaires. Service militaire en 1962 (dix-huit mois). Il a travaillé ensuite dans la comptabilité d'un palace de Nice (L'Hôtel Plaza). Il a quitté ce métier à 33 ans pour faire son rêve d'enfant : DESSINER.
Le dessin et plus tard la bande dessinée lui ont fait découvrir le bonheur d'écrire. Dans ce temps, il s'est initié à la danse contemporaine, il a fait avec cet art des performances, participé à la création de spectacles avec Béatrice Mazalto et Carol Vanni. La Danse Contemporaine a eu une grande influence sur son travail d'auteur de bande dessinée, (dichotomies, oppositions, et rythmes).
Il a publié son premier livre de bandes dessinées en 1981, il en a fait depuis, une quarantaine, plus des travaux d'illustrations de textes adultes et enfants.
Il a travaillé avec Le Clézio, Fred Vargas, Frank, Jacques Lob, L'abbé Pierre, Céline Wagner, Tahar Ben Jelloun, Philippe Chartron, Carol Vanni. Mais la plupart du temps, il a été son propre scénariste. Certains de ses livres ont eu des prix à Angoulême. (*Couma Aço* meilleur album en 1992, *Le Portrait* meilleur scénario en 1995).
Il a travaillé et travaille toujours pour différents éditeurs. Il a été pendant deux ans un « auteur japonais » pour les éditions Kodansha.
Il a enseigné de 1999 à 2003 dans une Université du Québec (professeur d'art). Il lui est arrivé depuis, de donner des conférences dans plusieurs pays dont le Chili et la Chine.

Bibliographie

Les sentiers cimentés, Futuropolis, 1981

Civilisation, Glénat, 1981

Passe le temps, Futuropolis, 1982

La peau du lézard, Futuropolis, 1983

Un Flip Coca, Futuropolis, 1984

La danse devant le buffet (avec Frank), Futuropolis, 1985

Avis de recherche (avec Frank), Futuropolis, 1985

Un rubis sur les lèvres, Futuropolis, 1986

Le premier voyage, Futuropolis, 1987

Théâtre d'ombres (avec Frank), Les Humanoïdes Associés 1987

La Croisée (avec Frank), Les Humanoïdes Associés, 1988

Carla (avec Jacques Lob), Futuropolis, 1993

Le défi (avec l'Abbé Pierre), éditions Numéro 1, 1994

1 42 04 06 088 198 (l'Argent roi), Autrement (collectif 1994)

La Diagonale des jours (avec Dohollau), éditions Apogée, 1995

Éloge de la poussière, L'Association, 1995

Made in US, L'Association, 1995

Terrains vagues, L'Association, 1996

Mat, Le Seuil, 1996

Le Voyage, L'Association 1996 Kodansha 1995

Le Portrait, L'Association 1997 Futuropolis, 1990

NAM, L'Association 1997

Lalin (avec Sauvaigo), Z'Editions, 1997

Piero, Le Seuil, 1998

Algérie. Le mal et la douleur, BD Boum (collectif), 1998

Alexandrie, L'Association collectif Égypte, 1998

Le Chemin aux oiseaux (avec N.Brun Cosme), Le Seuil, 1999

Salade niçoise, L'Association, 1999 Kodansha, 1997

Chronique de l'éphémère, 6 pieds sous terre, 1999

Les quatre fleuves (avec Fred Vargas), éditions Viviane Hamy 2000

Le chemin de Saint-Jean, L'Association, 2001 et 2004

Questions de dessin, éditions de l'An 2, 2002

Les yeux dans le mur (avec Céline Wagner), Dupuis, 2003

La mort du peintre, 6 pieds sous terre, 2004 - Z'Ed., 1993

Araucaria, L'Association, 2004

Couma Aço, L'Association, 2005 Futuropolis, 1991

La Musique du dessin, éditions de l'An 2, 2005

Le Chant des baleines, Dupuis, 2005

Véro, Les 400 coups, 2005 Autrement, 1999

Crazyman, L'Association, 2005

Les Sentiers cimentés (reprise des livres Futuropolis), L'Association, 2005

Les Essuie-glaces, Dupuis, 2006

L'Espignole, L'Association, 2006

La Patience du grand singe, Tartamudo, 2006

Illustrations

Futuropolis :
Le Chat du sergent nouvelle de Wettering, 1984

De parfaits petits crimes nouvelle de J.F. Vilar, 1986

Futuropolis Gallimard
Le procès verbal de J.M. Le Clézio, 1989

Harrouda de Tahar Ben Jelloun, 1991

Théorème de Pasolini 1992

Le Journal du voleur de Jean Genet 1993

Z'Editions
Les Chants de Maldoror de Lautréamont 1994

Chagrin d'encre de Carol Vanni, 1995

Embruns de Carol Vanni, 1997

Livres d'enfants

Le Seuil Jeunesse
Rachid l'enfant de la télé,
avec Tahar B. Jelloun, 1995

Le Chingom, avec Philippe Chartron 1997

Mango Jeunesse

Picasso, 2000

Milan Jeunesse
Douze mois et toi avec Yvon Le Men, 2004

Biographie
Entretiens avec Philippe Sohet, 2001
Mosquito

Thierry Bellefroid

Journaliste, écrivain, spécialiste de la bande dessinée, né en 1966, Thierry Bellefroid habite Bruxelles et présente chaque jour du lundi au vendredi le Journal Télévisé de la mi-journée à la RTBF. Il co-présente et co-dirige par ailleurs l'émission littéraire télévisée mensuelle *Mille-Feuilles,* également visible sur TV5 et dans laquelle une large place est faite à la bande dessinée. Comme écrivain, il a publié deux romans, un recueil de nouvelles et un livre d'entretiens consacré aux éditeurs de bande dessinée (éditions Niffle, mai 2005). Son prochain roman paraît en septembre, aux éditions Racine, en Belgique.
Comme spécialiste bande dessinée, Thierry Bellefroid anime depuis dix ans une série de chroniques radio consacrées à la BD sur les ondes de la RTBF.
Il a animé durant six ans les critiques de nouveautés sur *www.bdparadisio.com* et fut membre du jury du FIBD en 2000.
Il a participé au jury de présélection du festival pendant cinq ans. Est membre du jury des prix de la Ville de Genève (prix Internaional et prix Töpffer) depuis cinq ans. Il a été président du jury de la Quinzaine de la BD de la Ville de Bruxelles en 2004 et 2005. Il coordonne par ailleurs les animations autour de la bande dessinée pour la Foire du Livre de Bruxelles depuis quatre ans. Il a animé plusieurs rencontres internationales lors de la dernière édition du FIBD.

Corinne Bertrand

De 1986 à 1996 elle est responsable de la librairie Album, Paris 6e
De 1996 à 2003, aux éditions Delcourt à Paris elle occupe plusieurs postes : organisation des festivals, dédicaces, et relations avec les libraires, rédaction d'articles pour le magazine *Planète Delcourt* (interview ou articles de fond – de 1997 jusqu'à la fin de sa collaboration avec l'éditeur), Secrétaire d'édition, coordinatrice éditoriale manga (Gestion de l'équipe traducteurs/ adaptateurs/ lettreurs/ correcteurs – travail éditorial sur l'adaptation graphique et les textes de bonus – organisation du catalogue dédié), Secrétaire de rédaction pour le magazine *Pavillon Rouge.*
Attachée de presse et promotion des livres.
De mai à octobre 2004, elle a été éditrice, aux éditions Dupuis en Belgique, pour le catalogue *Tout Public* et pour *Spirou magazine.*
D'octobre 2004 à mai 2006, elle a été directrice de collections et éditrice aux éditions Dupuis en Belgique : directrice de la collection « *Expresso* », lancée en 2005, éditrice pour les autres collections de Dupuis, pour les collections « *Tous publics* » et « *Repérages* », éditrice des séries *L'Épervier, Chinaman, Messire Guillaume,* et une série à paraître en 2007.
Coloriste sur la série *Petit Père Noël* parue aux éditions Dupuis (3 albums réalisés).

Gilles Ciment

Né en 1962, licencié en Histoire et en Lettres modernes, Gilles Ciment mène depuis 20 ans une réflexion sur la bande dessinée et le cinéma d'animation, qui l'a conduit à collaborer à de nombreuses publications critiques ou historiques (notamment *Neuvième Art* dont il est membre du comité de rédaction, *Positif* où il dirige de nombreux dossiers, *CinémAction, Les Cahiers de la bande dessinée,* etc.) et à enseigner à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne et Paris X Nanterre.
Il a également dirigé plusieurs livres, collaboré à de nombreux ouvrages et assuré le commissariat de plusieurs expositions.
Après avoir créé (en 1983) et dirigé la Bibliothèque du Cinéma à Paris, il devient en 1991 chef de projet au Département de l'audiovisuel de la Bibliothèque Nationale de France, puis entre en 1994 à la Direction des relations extérieures du Forum des Images. Il rejoint le groupe MK2 en octobre 1995 comme Directeur de la communication, avant d'en devenir Directeur général adjoint en charge de la direction artistique, de la communication, du marketing et des ressources humaines. En 1999, il intègre le groupe Paradis Films / Océan Films Distribution pour développer et produire des films asiatiques (*In the Mood for Love, Millennium Mambo, 2046…*). Il crée le département d'édition DVD, dont il a la charge (50 titres édités à ce jour).
Il a également participé à nombreux jurys de festivals, fut pendant six ans membre du Comité de sélection du Festival de Cannes, membre de la commission du prix Qualité pour le court métrage au CNC, actuellement membre de la commission Beaumarchais pour les séries et spéciaux TV d'animation, et siégera prochainement à la commission d'avance sur recette après réalisation du CNC.
Membre fondateur de l'OuBaPo (Ouvroir de Bande dessinée Potentielle) et Président de la Maison des Auteurs d'Angoulême, qui accueille en résidence réalisateurs d'animation, dessinateurs, illustrateurs et artistes multimédia. Pour un scénario de long métrage, il a été lauréat de la Fondation Beaumarchais, puis finaliste du Grand Prix du Meilleur Scénariste en novembre 2004.

Olivier Delcroix

Né le 18 juin 1967. Licencié ès lettres modernes, diplômé de l'École supérieure de journalisme de Paris.
A également suivi les cours de l'Académie Charpentier préparant aux Arts-Déco.
Olivier Delcroix est un passionné de mots et d'images. Journaliste au *Figaro* depuis 1991, il est chroniqueur au *Figaro Littéraire* depuis 1999, où il écrit entre

autres, sur la science-fiction, le roman policier et la bande dessinée.
Il a publié en 2002 : *Corto Maltese, la cour secrète des arcanes*, chez *Casterman*.
Nouvelliste, il a participé aux recueils : *Noirs complots, Le dernier Homme, Les Belles Lettres*, dans la collection *Le Cabinet noir* et *Noirs Scalpels* (Le Cherche-Midi).
Il est également l'auteur d'un documentaire télévisé *De Tintin à Titeuf, les Mythes de la bande dessinée* diffusé sur France 5 et TV5 Europe, à l'occasion du Salon d'Angoulême en 2004, 2005, et 2006.
Depuis deux ans, il est chroniqueur littéraire sur I-Télé dans l'émission *Postface*, et collabore également à la revue d'art contemporain *Cimaise*.

Jean-Luc Fromental

Après dix ans dans l'édition, Jean-Luc Fromental s'adonne dans les années 80 à la presse (*Magazine Littéraire, Le Matin de Paris...*), à la publicité (3 Alph'Art de la Communication à Angoulême 87, 89, 90 - Dauphin du Film Grand Public, Biarritz 91), à la bande dessinée (créateur de *L'Année de la Bande Dessinée* en 1981, du magazine *Métal Aventure* en 83, rédacteur en chef de *Métal Hurlant* 85-86) et à la télévision (scénariste pour *Médecins de Nuit, Hôtel de Police, Navarro, Les Hordes...*).
Après une première incursion dans le dessin animé en 1986 comme co-scénariste de *Bleu, l'Enfant de la Terre*, une série de Philippe Druillet, il récidive en 91 sur le projet de long-métrage 3 D de Mœbius, *Starwatcher*.
En 1994, il écrit la série *Il était une fois* pour 26 dessinateurs de bande dessinée et les 65 épisodes de la série *Dodo*. La série 26 x 26 *Witch World* (*Grand Mère est une Sorcière*), qu'il crée en 1997 avec l'illustrateur anglais Colin Hawkins est diffusée dans toute l'Europe. En 1999, il achève une série 26 x 26 avec le peintre Hervé Di Rosa, *Les Renés*, diffusée en 2000 sur Canal + puis sur Arte. En 2001, il participe en tant que directeur d'écriture et scénariste à la création de la nouvelle série *Lucky Luke*.
En 2002, il écrit avec Grégoire Solotareff les cinq scripts du programme ciné *Loulou et Autres Loups*. En 2003, il finalise le scénario du long-métrage d'animation *Crossroad – La Musique du Diable*, sélectionné pour l'Avance sur Recettes et actuellement en cours de production aux Armateurs. Pour les mêmes Armateurs, il s'engage en 2004 dans l'écriture du scénario du film *Pourquoi J'ai (Pas) Mangé mon Père*, adapté du célèbre roman de Roy Lewis. Parallèlement, il reprend du service dans l'édition, créant au sein de la maison Denoël le label Denoël Graphic, voué à la publication de bandes dessinées adultes.
Scénariste de quelques-uns des ténors de la bande dessinée (Floc'h, Chaland, Loustal, Jano), Jean-Luc Fromental est en outre l'auteur d'une trentaine de livres, romans, récits de voyage, contes.

Bibliographie

Paris-Noir, ouvrage collectif
Dernier Terrain Vague, 1980

Le Système de l'Homme-Mort
avec F. Landon, Albin, 1981, *J'ai Lu*, 1989

Médecins de Nuit
Ramsay 1982, Livre de Poche, 1984

En pleine guerre froide,
dessin : Jean-Louis Floch,
Humanoïdes associés, 1984

Life, dessin : Jean-Claude Floc'h
Carton, 1985

Ma Vie, dessin : Floc'h
Humanoïdes associés, 1985
Dargaud, 1994

Un homme dans la foule, dessin : Floc'h
Albin Michel, 1985

Banque de France, collectif illustré
Carton, 1986

High Life, dessin : Floc'h, Carton, 1986

Le Rendez-vous d'Angkor, dessin : Claude Renard, Humanoïdes associés, 1986

Mémoires avec dames, par Morel Cox
dessin : Loustal, Albin Michel, 1989

Mémoires d'un 38 (avec J.L. Bocquet)
dessin : Franz, Humanoïdes associés, 1989

Une ville n'est pas un arbre
dessin : J.L. Floch, Humanoïdes associés, 1989

La Main Coupée (roman illustré)
illustrations : Yves Chaland, Nathan, 1990

Les Contes de la Soif (avec divers illustrateurs)
Cité des Sciences et de l'industrie,
Albin Michel, 1990

Jamais Deux sans Trois, dessin : Floc'h
Albin Michel, 1991

Le Carnet Noir (roman illustré)
illustrations : Miles Hyman, Nathan, 1991

Le Poulet de Broadway (conte)
illustrations : M. Hyman, Seuil Jeunesse, 1993

Figures de la BD, photos Hervé Bruhat, Hoëbeke, 1993

Le Cochon à l'oreille coupée (conte)
illustrations : M. Hyman, Seuil Jeunesse, 1994

Air Utopia (récits de voyage) Payot, 1994

Broadway Chicken (*Le Poulet de Broadway*), Hyperion, New York, oct. 1995

A toute vapeur (conte)
illustrations : Laurence Quentin
Seuil Jeunesse, 1996)

Le Pygmée Géant (conte)
illustrations : Jano, Seuil Jeunesse, 1996)

Les Aventures d'Hergé
avec J.L. Bocquet, dessins : Stanislas
Reporter, 1999)

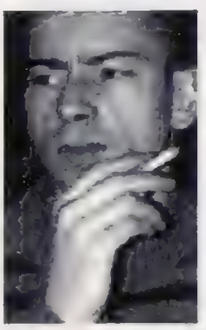
Rogaton-Man (conte)
illustrations : Blexbolex, Seuil Jeunesse, oct. 2001)

Mr. Troublevue et son brochet (conte)
illustrations : Joëlle Jolivet,
Seuil Jeunesse 2002)

Loulou et Tom (avec G. Solotareff)
L'École des Loisirs, 2003

365 pingouins (avec Joëlle Jolivet)
Naïve, 2006

Jean-Louis Gauthey



Il crée les éditions Cornélius en 1991, après avoir connu des expériences successives dans le fanzinat, la librairie, la diffusion et l'imprimerie.
Sans autre but initial que celui de s'affranchir de l'autorité et de l'arbitraire en vigueur dans le monde du travail, il se retrouve rapidement piégé dans un enchevêtrement complexe de responsabilités et de satisfactions qui l'entraînent plus loin dans le métier qu'il n'aurait cru.
Avec toute l'équipe de Cornélius, il tente de faire des livres qui rendent justice à leurs auteurs sans les payer outrancièrement, et qui satisfassent les lecteurs sans flatter ce qu'ils portent en eux de moins noble. Projet en partie réussi, du moins pour ce qui concerne la rétribution des auteurs.

Gérald Gorridge

Gérald Gorridge est à l'origine de plusieurs projets asiatiques : auteur de bandes dessinées et d'expositions de dessins personnels sur le Viêtnam, il est l'initiateur, de 1999 à 2004, des master-classes de bande dessinée de Hanoï, avant de faire découvrir au public français des Éditions de l'an 2 le travail d'He Youzhi. Il est aussi professeur à l'École supérieure de l'image d'Angoulême.

Bibliographie

Histoire sans titre, scénario F. Subercaze, éditions Lamontellerie

Olycka, la dame de Lettonie
scénario F. Subercaze, éditions la Litote

La revanche des Régions, collectif Glénat

Plein large, Alpha-comic verlag

Encres de Chine, collectif 16000 images

Déjà vu, Festival d'Erlangen

Les fantômes de Hanoï
Casterman, septembre 2006

La trinité du Golfe, scénario K. Timmerman
Les tristes conséquences d'un échec du sire de Bougainville,
scénario F. Subercaze, in *Métal Hurlant, Schwer Metall*

Habiter Hanoï in *BANG !* #4

rubrique *Le coin du Fantôme…*
in Les carnets du Viêtnam

Direction artistique :
Les enfants du Nil
EESI-Delcourt – 3 tomes,

Au fil du Nil, EESI - 16 recueils

albums de commande sur Citroën, Contes du pays de Guéret, Hépatite B, Lignes de vie, Glycogénose

Ke Moi, la nouvelle bande dessinée vietnamienne, éditions Kim Dong
Mes années de jeunesse,
dessins de He Youzhi, éditions de l'An 2

365 métiers du vieux Shanghaï
dessins de He Youzhi, éditions de l'An 2

Le traité des images liées et des fumées parlantes, exposition et catalogue pour le 1er festival de bande dessinée de Biejing – octobre 2005.

Paul Gravett

Co-créateur du magazine anglais de bandes dessinées *Escape* (1983-1989), il a été directeur de projet pour le Cartoon Art Trust (1992-2001), commissaire de plusieurs expositions de bande dessinée, incluant *God Save the Comics* pour le CNBDI en 1990.
Il est critique, historien et auteur de *Manga : soixante ans de bande dessinée japonaise* aux éditions du Rocher, 2005, *Graphic Novels: Stories to Change Your Life*, Aurum Press, 2005 et *Great British Comics*, Aurum Press, 2005.
Il dirige aussi le festival « *Comica* », programme les événements de l'Institut d'Art contemporain de Londres.
Son site : *www.paulgravett.com*

Jean-François Hersent

Né en 1947. Jean-François Hersent, docteur en sociologie, est responsable de la mission des études sur la lecture à la direction du livre et de la lecture (DLL) du ministère de la Culture et de la Communication. A ce titre, il a depuis plus de dix ans fait réaliser pour le compte de la DLL de nombreuses études et recherches sur les pratiques de lecture en France et en Europe ainsi que sur les publics des bibliothèques (souvent en collaboration avec le service Études et recherche de la Bibliothèque publique d'information). Il est l'auteur de nombreux articles sur ces sujets dans la presse spécialisés et collabore régulièrement au *Bulletin des Bibliothèques de France* (BBF) et au *Bulletin critique du livre français* (BCLF).
Depuis octobre 1991 : responsable des études sur la lecture à la Direction du livre et de la lecture (DLL) du ministère de la Culture et de la Communication (MCC).
A ce titre, il réalise pour le compte de la DLL, ou en partenariat avec d'autres organismes (Premio Grinzane Cavour, Département des Études et de la Prospective du Ministère de la Culture, Service Études et recherche de la Bibliothèque publique d'information, Observatoire de la lecture publique à Paris, etc.), de nombreuses études et recherche dans le domaine de la lecture et des publics des bibliothèques en France et en Europe. Publication de nombreux articles sur l'évolution de la lecture et les publics des bibliothèques dans des revues spécialisées (*Bulletin des Bibliothèques de France*, *La Revue des livres pour enfants*, etc.) et des ouvrages sur les bibliothèques et leurs publics. Enseignements en sociologie de la lecture et de la culture dans le cadre de formations dispensées par l'École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques (ENSSIB), le Centre national de la fonction publique territoriale (CNFPT) et, depuis 2004, l'IUP « *Arts, Science, Culture et Multimédia* » de l'Université Versailles / Saint Quentin-en Yvelines.

Bibliographie

« *Regards croisés sur la lecture : France-Allemagne-Italie* », *BBF*, tome 41, n°1, 1996

« *Les usagers et leur bibliothèque municipale* », *BBF*, tome 41, n°6, 1996 (en collaboration avec Anne-Marie Bertrand)

« *Les non-usagers des bibliothèques parisiennes ; Les usagers des bibliothèques parisiennes : pratiques de lecture* », *BBF*, tome 43, n°5, 1998 (en collaboration avec Aline Girard-Billon)

« *Les usagers des bibliothèques de lecture publiques* », *La Gazette des Archives*, n° 184-185, 1999

« *Adolescents, violence et création* » (chronique), *BBF*, tome 46, n°1, 2001

« *La bande dessinée jeunesse : pratiques et discours* », *La Revue des livres pour enfants* n°201, septembre 2001

Préface à Anne-Marie Bertrand et al., *Les bibliothèques municipales et leurs publics. Pratiques ordinaires de la culture*, *Paris*, Bpi-Centre Pompidou, coll. « *Études et recherche* », 2001

« *A propos de l'explication sociologique de la fréquentation des bibliothèques* », *BBF*, tome 47, n°1, 2002 (en collaboration avec Christophe Evans)

« *Les pratiques culturelles adolescentes. France début du troisième millénaire* », BBF, tome 48, n°3, 2003

« *Traduire ou la rencontre entre les cultures* », *BBF*, tome 48, n°5, 2003

« *Offre et démocratisation culturelle : un bilan des politiques en faveur du livre et du développement des bibliothèques* » in Emmanuèle Payen (dir.), *Les bibliothèques dans la chaîne du livre*, Paris, éditions du Cercle de la librairie, 2004

« *La culture des adolescents : rupture et continuité* », *Actes des 12e Jornadas de bibliotecas infantiles, juveniles y escolares*, Fundación Sánchez Ruipérez, Salamanca, 27, 28 y 29 mayo 2004

« *Une évaluation de la politique de la lecture est-elle possible ?* », *La Revue des livres pour enfants* n°217, juin 2004dessinée dans la culture.

Jean-Philippe Martin

Critique de bande dessinée, il collabore aux revues *Neuvième Art*, *Bang ! PLG*, *Critix*. Pour le Centre national de la bande dessinée et de l'image, il a participé à la réalisation d'expositions et contribué à la rédaction de *Cosey d'Est en Ouest*, *La Bédéthèque idéale*, *le Guide de l'auteur de bande dessinée*, *Maîtres de la bande dessinée européenne*. Il a dirigé les ouvrages *Comics Park*, et *les Jardins de la bande dessinée* (*Paris Musées*, 2000).
Il a publié de nombreux articles dont des essais sur le « *Réalisme dans le bar à Joe de Muñoz et Sampayo* », « *L'irrésistible ascension de l'édition indépendante* », « *Le 2e monde du 9e art* » ou « *Les biographies dessinées* »

Jean-Pierre Mercier

Jean-Pierre Mercier est entré au CNBDI en 1988, après avoir été successivement (et parfois simultanément) bibliothécaire pour enfants, éditeur et journaliste.
Il est responsable de la réédition des œuvres de Robert Crumb aux éditions Cornélius et traducteur pour plusieurs éditeurs français.

Harry Morgan

Né en 1961, Harry est un auteur, un dessinateur et un théoricien français de la bande dessinée. 1984 est l'année de création de son fanzine, *The Adamantine*. A partir de 1986, il collabore à *L'Humanité Alsace-Lorraine*, hebdomadaire régional du Parti Communiste français, auquel il donne des dessins de presse et des strips. Il publiera épisodiquement des strips dans l'hebdomadaire *Strips* en 1996, l'anthologie *Comix 2000*, la revue *L'Éprouvette*, en 2006, ainsi que sur son site internet.
Il publie ses premiers articles sur la bande dessinée, dans les *Cahiers de la bande dessinée* dirigés par Thierry Groensteen en 1987, année où il participe au colloque de Cerisy « *Bande dessinée, récit et modernité* » organisé par le même Thierry Groensteen.
Il publie de nombreux articles dans les revues *Mangazone*, *Scarce*, *Neuvième art*, etc., et participe à des ouvrages collectifs sur la bande dessinée parmi lesquels :

Animaux en cases : une histoire critique de la bande dessinée animalière, Thierry Groensteen (éd.), Futuropolis, 1987

Little Nemo au pays de Winsor McCay, Thierry Groensteen (éd.), Milan, 1990

L'Univers des mangas : une introduction à la bande dessinée japonaise, Thierry Groensteen (textes additionnels de Harry Morgan), Casterman, 1991, édition revue et augmentée : 1996

Maîtres de la bande dessinée européenne, Thierry Groensteen (éd.), BNF/Seuil, 2000

Les Musées imaginaires de la bande dessinée, Thierry Groensteen, Gaby Scaon (éd.), éditions de l'an2/CNBDI, 2004

Un roman fantastique, *La Reine du Ciel*, paraît chez Rivages/Fantasy, 1997
Harry Morgan publie aussi quelques rares nouvelles (« *Le Ténébrion* », anthologie *Magie verte*, éditions de l'oxymore, 2003, « *Le Premier Transversal* », Conscience historique, *Yellow Submarine* n° 132, 2004).
1997 voit également la parution aux éditions PLG du *Petit Critique illustré : guide des ouvrages de langue française consacrés à la bande dessinée*, écrit avec Manuel Hirtz. Une édition revue et augmentée, assortie d'un chapitre sur la littérature anglophone, voit le jour, chez PLG, dans la Collection « *Mémoire Vive* », en 2005.
En 2003, parution d'une première somme théorique sur la bande dessinée, *Principes des littératures dessinées*, aux éditions de l'an 2.

Site internet d'auteur : www.sdv.fr/pages/adamantine

Doctorat de IIIe cycle en sociologie, Université Paris VIII (janvier 1986) : *Musique rock, pratiques et représentations culturelles de jeunes scolaires de la région parisienne* (thèse de doctorat sous la direction de Paul de Gaudemar)

Benoit Mouchart

Né le 20 juillet 1976.
Titulaire d'une maîtrise de lettres modernes à la Sorbonne, il a consacré son mémoire à l'œuvre de Jean-Patrick Manchette, en 1999, sous la direction de Jean-Yves Tadié.
Directeur artistique du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême depuis mai 2003, Benoît Mouchart est critique de bande dessinée (*Beaux-arts magazine*, *Bang !* et *9e art*).
Il est l'auteur de recueils d'entretiens avec Michel Greg (*Dialogues sans bulles*, *Dargaud*, 1999) et Martin Veyron (*Faiseur d'histoires*, Musée de la bande dessinée, 2002).
Après avoir publié aux éditions Vertige Graphic *À l'ombre de la ligne claire* (biographie remarquée du scénariste fantôme de l'école belge), il a signé, en collaboration avec François Rivière, *La Damnation d'Edgar P. Jacobs* aux éditions du Seuil.
On lui doit également un petit livre d'initiation au neuvième art paru en janvier 2004 dans la collection « Idées reçues » du Cavalier bleu : *La bande dessinée*.
Conseiller artistique de l'exposition « *Blake et Mortimer à Paris* » (présentée au Musée de l'Homme), il est également commissaire des expositions « *ABCDEF… Greg !* » (présentée à Angoulême en 1999), « *La science-fiction dans la bande dessinée* » au Futuroscope de Poitiers (présentée jusqu'en 2007) « *Dave Cooper* » (présentée à Angoulême puis au Centre culturel canadien de Paris),

« *Le Monde de Zep* » (présentée au CNBDI d'Angoulême, puis au Jardin d'acclimatation) et « *Jules Verne, images d'un imaginaire* » (présentée à Nantes et à Angoulême).

Fabrice Neaud

Fabrice Neaud est né le 17 décembre 1968 à La Rochelle. Après un baccalauréat de Lettres option Arts plastiques et un Deug de philosophie, il poursuit ses études aux Beaux-arts jusqu'en 1991. Fabrice Neaud nourrit alors un projet de bande dessinée autobiographique qui donnera lieu à la publication de *Journal* (1) en 1996 chez l'éditeur ego comme x, dont il est l'un des membres fondateurs. Cet ouvrage recevra le prix Alph'Art Coup de cœur au Festival international de la Bande dessinée d'Angoulême en 1997. Son projet autobiographique – travail s'inscrivant dans une durée dont l'auteur aime à rappeler qu'elle devrait coïncider avec celle de sa vie – connaît depuis une périodicité de parution de deux ans. Des récits inédits sont également parus dans le collectif éponyme de la maison d'édition ego comme x ainsi que dans la revue *Bananas*.
Par son ampleur et son ambition artistique, le travail de Fabrice Neaud est l'une des démarches les plus singulières du moment. Il a reçu le Prix spécial pour le prix littéraire Georges en 2000 pour *Journal* (III), ainsi que le prix Petit Robert en 2002 pour l'ensemble de son œuvre, lors du Festival de Saint Malo.

Bibliographie

Chez Ego comme X
Journal (I) (1996)
Journal (II) (1998)
Journal (III) (1999)
Journal (IV) (2002)
« *Journal* » in *Ego comme X n°1* (1994)
« *Journal* » in *Ego comme X n°2* (1995)
« *Du crime (1)* » in *Ego comme X n°3* (1995)
« *Petit archivage d'une culture quotidienne* » in *Ego comme X n°4* (1996)
« *Première tentative de journal direct* » in *Ego comme X n°5* (1997)
« *Émile* » in *Ego comme X n°7* (2000)

Chez d'autres éditeurs :
« *De petites choses* » in *Bananas* n°1 (1995)
« *Mercredi 16 février 1994...* » in *Bananas* n°2 (1995)
« *Credo* » in *Bananas n°4* (1995)
« *Du crime (2)* » in *Bananas* n°4 (1995)
Participation au collectif *Vampires 2* éditions Carabas (2002)

Expositions
Exposition « *Les Tendances de la bande dessinée francophone* » - Salon de la bande dessinée d'Angoulême 1995,
Exposition pour la sélection des « *Alph'Art Coup de cœur* », Salon de la bande dessinée d'Angoulême 1997,
Exposition itinérante « *Dix Semblables* », commencée au Festival de la bande dessinée de Colomiers en 1998,
Exposition à Comic'Art, Festival de la bande dessinée de Rome - mai 1999,
Exposition au Festival Rétine à Albi 2000,
Exposition au Salao Lisboa (Festival bande dessinée indépendante de Lisbonne) 2000,
Exposition-vente d'originaux à Rablay-sur-Layon, village d'artistes 2001,
Festival du livre de Montréal novembre 2000,
Exposition « *Fabrice Neaud* » à la galerie Art Link et exposition « *Nouvelle Manga* », Tôkyô - octobre 2001,
Festival Illico à Kingersheim et Exposition à la librairie « *Comix Shop* » à Bâle

Jean-Christophe Ogier

Journaliste, Jean-Christophe Ogier est aujourd'hui adjoint au directeur de la rédaction de France Info. Il en est aussi depuis 13 ans le chroniqueur bandes dessinées.
Il anime le Prix France Info de la bande dessinée d'actualité et de reportage dont la 12e édition a couronné en 2006 *les Mauvaises Gens* d'Etienne Davodeau, chez Delcourt.
Responsable d'édition à France Culture pendant 10 ans (de 1989 à 1999), il est l'un des créateurs, sur la chaîne culturelle de Radio France, de « *Mauvais Genres* », le magazine des arts dits mineurs, fantastique, polar et ... bande dessinée.
Jean-Christophe Ogier préside l'ACBD, « l'Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée »
Pour l'anecdote, le hasard a voulu que, en 1979, lors du grand oral de fin d'études de l'Institut d'Études Politiques de Grenoble, il choisisse, parmi plusieurs dizaines de sujets à commenter, trois strips du *Baron Noir* de Got et Pétillon. Et il a évidemment connu sa femme à l'occasion d'un reportage que celle-ci consacrait au château de Cheverny, modèle de celui de Moulinsart cher au capitaine Haddock

Philippe Ostermann

Né le 1er février 1964, marié, deux enfants. Il travaille à *Télérama* à partir de 1991, et devient directeur adjoint à partir de 1998. Depuis avril 2000, il est directeur éditorial adjoint puis directeur éditorial de Dargaud

Les discours sur la bande dessinée

Bilan historique 1830-1970

Harry Morgan

première partie : Origines

I. XVIII^e-XIX^e une théorie par les auteurs : Hogarth, Töpffer

Rodolphe Töpffer, rendant hommage au génie de l'inventeur de la gravure morale, William Hogarth, dans *Réflexions à propos d'un programme* (1836), écrivait ceci :

« *Dans le siècle passé, un homme de génie, Hogarth, porta en Angleterre la littérature en estampes à une hauteur où on ne l'avait pas encore vue. Hogarth, grand artiste, mais tout aussi grand moralisateur, publia diverses suites de gravures formant des drames complets, plus remarquables encore par la pensée qui s'y développe avec une frappante énergie que par l'exécution matérielle des planches dont ils se composent. Une idée forte et nette, mise en œuvre avec une rare intelligence, l'art de faire concourir aux développements de cette idée les accessoires les plus indifférents en apparence, un profond instinct de moralité, et le sentiment le plus parfait qu'ait peut être jamais eu aucun artiste des traits qui révèlent l'âme, ses habitudes, ses penchants, ses vices, sa candeur ou sa beauté, voilà ce qui constitue le génie éminemment dramatique et original d'Hogarth.* »

Töpffer identifie de la sorte trois caractéristiques des littératures en estampes, médium dans lequel il aura lui-même l'importance que l'on sait :

1. Présence d'un récit.
2. Inféodation des « accessoires » à ce récit, tous les éléments présents dans l'image y concourant, au moyen de codes allégoriques.
3. Intention morale.

Plus loin, Töpffer note encore :
« *Hogarth est difficile à comprendre tout entier. Sa pensée est étendue et profonde ; il en est de cette pensée comme de celle de Shakespeare : chacun y pénètre selon sa portée, mais ce qu'il en saisit est frappant, si ce n'est complet.* »

Töpffer propose donc un quatrième « trait de génie », la profondeur, reprenant un des critères de la grande œuvre selon l'esthétique classique : elle est inépuisable.
On le voit, la bande dessinée a, dès l'origine, fait l'objet d'une théorie conçue de façon programmatique par ses créateurs eux-mêmes.
Dans la lignée de ces considérations savantes, on peut relever les productions sur les littératures dessinées de critiques et d'écrivains, le livre de Barthélemy Amengual sur Pif le chien, celui de François Caradec sur Christophe, l'ouvrage de Pol Vandromme sur Tintin.
Dans cette première littérature savante, il faudrait relever aussi les articles éparpillés dans les revues de bibliothèques, tels l'étude sur *Pogo* par Robert Champigny, dans *Critique*, la revue de Georges Bataille.
On peut noter que ce type de littérature ne se pose aucune question sur le statut des littératures dessinées. Quand la question est évoquée, c'est pour signaler l'hostilité irraisonnée des éducateurs. A propos du violent pamphlet de Georges Sadoul contre le strip américain et les journaux d'enfants de l'âge d'or, Jean Paulhan écrit : « *M. Sadoul n'est pas moins sérieux que l'abbé Bethléem, mais il est moins drôle.* »
Il ne manque donc pas, tout compte fait, d'études savantes sur la BD précédant le fameux article de Pierre Strinati dans *Fiction*, en 1961, qui donna naissance au *Club des bandes dessinées* et qui est considéré généralement comme l'acte de naissance de la bédéphilie.

II. Les ambiguïtés du discours fanique

Paradoxalement, c'est la constitution progressive des littératures dessinées en champ doublement polarisé (moralisateurs *vs* fans ; littérature *vs* commercialisme) qui va progressivement tarir cette source d'études littéraires générales.

De plus, du fait précisément de cette double polarisation, les discours sur la BD deviennent lourds d'enjeux idéologiques, et reflètent la position dans le débat de ceux qui les émettent. Ainsi, si le premier discours fanique sur la bande dessinée est un discours apologétique, ce n'est point parce que la BD serait un médium « injustement méprisé », mais parce que la BD est un médium *très violemment attaqué* par le public des éducateurs (instituteurs, ecclésiastiques, dirigeants de mouvements de jeunes et d'associations familiales).
Il faut donc pour comprendre la spécificité des discours sur la BD examiner successivement les attaques d'éducateurs et la réponse fanique à ces attaques.

1 — La guerre séculaire contre les littératures dessinées

Le premier discours « théoricien » sur le médium émane d'éducateurs, et ce discours est foncièrement hostile aux littératures dessinées. On relève, dans les attaques des professionnels de l'enfance, deux grandes périodes : le début du XX[e] siècle et les années 1930, baptisées « âge d'or » par la première génération des fans.
Après la Seconde Guerre mondiale, la tentative d'éradication des littératures dessinées par les professionnels de l'enfance culmina avec la loi du 16 juillet 1949, et l'instauration de la fameuse Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence. La loi de 1949 instaurait un traitement pénal de la publication de bandes dessinées, puisque l'article 2 créait un nouveau délit de « démoralisation » de l'enfance ou de la jeunesse par voie de presse et d'édition. Dans la pratique, il s'institua un complexe rapport de force entre la Commission, chargée de la surveillance de la littérature dessinée, et les éditeurs, sans cesse convoqués et sermonnés. On n'était donc à proprement parler ni dans un contexte judiciaire (il n'y eut qu'un seul

procès pour « démoralisation » de la jeunesse, celui de l'éditeur Chott), ni même dans un contexte administratif. La Commission n'a jamais eu le pouvoir d'*interdire* une publication destinée à la jeunesse. Sa seule arme était la menace de la transmission du dossier au garde des Sceaux à fin de poursuites judiciaires.

Dans ce cadre de chantage et de modifications sous la contrainte, le pouvoir de la Commission fut immense, et elle arriva – en un étrange paradoxe – à imposer à la production de bandes dessinées des normes qui reflétaient en réalité les préjugés des éducateurs hostiles au genre et qui conduisirent à de véritables désastres narratologiques et iconographiques.

Les commissaires s'en prenaient au premier chef au récit d'aventures teinté de merveilleux, à la fantaisie, au rêve. Il y avait ainsi « *démoralisation de la jeunesse* » dans le fait de mettre en scène un héros invulnérable, téméraire et redresseur de torts, parce qu'il était désinséré du cadre normal de l'activité humaine et que « *tout ce qui tend à désinsérer l'individu du cadre normal de son comportement peut être considéré comme étant de nature à le démoraliser* ». De même, la bande dessinée de science-fiction constituait « *une grave démoralisation de la jeunesse car, sans méconnaître la possibilité d'une utilisation néfaste des conquêtes de la science, on ne saurait oublier le but essentiellement altruiste de celle-ci* ». Démoralisant encore le recours que fait Mandrake à l'hypnose et à la magie, car il en découle « *des péripéties extravagantes, aux composantes hallucinatoires ou effrayantes* ». Quant aux tarzanides, gorilles parlants et autres robots, ils avaient droit à : « *La dignité de la personne humaine exige qu'on reconnaisse toujours à celle-ci son caractère d'indépendance spécifique et d'éminente supériorité par rapport au règne animal et à la matière inorganisée. Il est intolérable qu'on rencontre dans la presse enfantine des gorilles associés comme partenaires aux héros humains du type régressif signalé plus haut, ou même des êtres hybrides faisant la transition entre l'homme et le singe, ou encore d'équivoques robots manifestant des propriétés biologiques, voire des prérogatives de la personnalité (à moins, bien entendu, qu'il ne s'agisse d'une présentation comique).* » En résumé, une bande dessinée qui fait rêver est « *démoralisante pour les jeunes lecteurs parce qu'elle méconnaît la réalité quotidienne* ».

2— La première génération de fans

Tel est donc le contexte dans lequel apparaît le fandom. Le Club des bandes dessinées constitué en mai 1962, à la suite de l'article de Strinati dans *Fiction* cité plus haut, est composé de nostalgiques des illustrés de « l'âge d'or », dont le but, affiché dès l'éditorial du premier numéro de leur bulletin de liaison *Giff-Wiff* (juillet 1962), est la réédition des strips américains de leur enfance, dont la publication fut interrompue par la guerre.

Mais la lutte en faveur du strip et la lutte contre les professionnels de l'enfance sont les deux faces d'une même médaille. Dès son premier numéro, *Giff-Wiff* propose un sottisier de propos hostiles à la BD, émanant des abbés, des communistes et des universitaires. Le groupe de Francis Lacassin salue de façon militante la publication de *Mandrake* par les éditions des Remparts (comme les autres grands strips d'avant-guerre, *Mandrake* s'était arrêté suite aux menaces de la Commission de surveillance), et lance une campagne d'opinion lorsque cette publication est inquiétée à son tour. A propos de *Superman*, Jean-Claude Romer ne manque pas de signaler que la série suscite « *L'ire des moralistes distingués* ». Lors de l'assemblée générale du 7 juillet 1963, M. Pradeau d'Artima explique le fonctionnement de la Commission de surveillance : « [...] *Une commission composée de fonctionnaires et de représentants des associations familiales et des patronages, siège au Ministère de la justice. Elle n'interdit rien mais "déconseille" la publication de certaines images, voire d'épisodes. Si l'éditeur néglige ces "conseils", un procès est alors engagé contre lui, pour atteinte à la morale de la jeunesse.* [Ces précisions provoquent une tempête de protestations.] » Bernard Trout de la SAGE et Paul Winkler rendent compte des pressions visant à l'interdiction du *Fantôme* et de *Tarzan*. Goscinny relate les ennuis de *Lucky Luke* et l'AG vote à l'unanimité une campagne de presse contre la Commission de surveillance.

Le fait de pouvoir aligner des noms connus – les journalistes Siclier, Dorémieux, Strinati, le cinéaste Alain Resnais (chargé de *Dick Tracy*), les dessinateurs Forest (chargé de *Popeye*) ou Hergé (dans le courrier des lecteurs), les romanciers Boileau et Narcejac (chargés des *Pieds Nickelés* et de *Bibi Fricotin*) – n'est pas seulement une caution intellectuelle dans la réhabilitation d'un genre méprisé, mais aussi une mise au point d'ordre sociologique : des cinéastes, des hommes de presse pèsent davantage que des mères de famille méritantes et des chefs scouts. De même, si le CBD se change en 1964 en CELEG (Centre d'étude des littératures d'expression graphique), c'est parce que la situation même des littératures dessinées l'oblige à rechercher une légitimation culturelle. Comme l'écrivait notre complice Manuel Hirtz : « *des copains qui reconstituaient la bande des rantanplans* [dans *Bicot président de club*], *vexés sans doute d'être pris pour des moutards, finissent en donnant dans le culturel pompeux.* » Le CELEG peut afficher dans *Giff-Wiff* n° 12 (déc. 1964) un comité de parrainage où figurent notamment Jean Adhémar, conservateur en chef du cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, l'éditeur Jean Chapelle, Federico Fellini, Pierre Lazareff, directeur général de *France-Soir*, François Le Lionnais, Paul Winkler, et un conseil d'administration où Alain Resnais et Évelyne Sullerot siègent comme vice-présidents. L'action est apparemment efficace, puisque le numéro 16 de *Giff-Wiff* de déc. 1965 précise que désormais ce sont les adversaires de la bande dessinée qui rasent les murs.

Cependant le paysage fanique sera dominé par la SOCERLID, dissidence du CELEG créée en 1964, et c'est celle-ci qui structurera le discours fanique. Son coup d'éclat sera la grande exposition « Bande dessinée et figuration narrative » présentée au musée des Arts décoratifs en 1967. L'ouvrage qui tient lieu de catalogue à l'exposition, *Bande dessinée et figuration narrative*, de Pierre Couperie, Proto Destefanis, Edouard François, Maurice Horn, Claude Moliterni, Gérald Gassiot-Talabot, publiée en 1967, tente un panorama général du médium, mais ce panorama historique le cède à des considérations sur la sociologie, la technique, l'esthétique du domaine. Quant au chapitre sur le courant pictural de la « figuration narrative », caution esthétique de l'exposition, il est par définition hors-sujet, outre qu'il est à l'origine d'un contresens tenace, puisque l'expression « figuration narrative », parfois inversée en « narration figurative », a servi de paraphrase savante de l'expression bande dessinée.

On peut résumer ainsi les caractéristiques méthodologiques du fanisme à la SOCERLID.

Le documentalisme

La SFBD, *spin-off* de la SOCERLID, organise au Palais de Chaillot puis au Musée des arts décoratifs des projections de dessins animés et de montages sonorisés de diapositives (procédé dit « audiovisuel », alors à la pointe de la modernité pédagogique). La politique de réédition de classiques américains menée par cette même SFBD, sous forme de modestes fascicules, relève également de ce documentalisme. Enfin, on est surpris de constater que certains articles de *Phénix*, la revue de la SOCERLID, en particulier dans les premiers numéros, sont très proches de leur origine sous forme de conférences et sont à peine rédigés.

L'encyclopédisme

L'héritage le plus durable du fanisme de la SOCERLID est une conception de l'érudition comme encyclopédisme. Le dictionnaire ou l'encyclopédie de la bande dessinée, gigantesque entreprises de listage des travaux d'un auteur, du contenu d'une publication, ou résumés fatalement approximatifs et lacunaires des aventures d'un personnage, est rapidement devenu un genre, après l'ouvrage pionnier, *L'Encyclopédie mondiale de la bande dessinée*. Entreprise en 1972 pour *Tintin*, et continuée dans *Phénix*, *L'Encyclopédie mondiale* témoignait d'une volonté aussi ambitieuse que malavisée de répertorier *in extenso* personnages, séries, auteurs, publications et jusqu'aux petites mains de l'édition et aux acteurs du milieu, et ce pour tous les pays ! Les deux volumes parus ne vont que jusqu'à la lettre D.

L'autopromotion.

Sans remettre aucunement en cause le travail pionnier des membres de la SOCERLID, force est de constater que ses activités s'accompagnent d'une autopromotion constante, en particulier de Claude Moliterni, dont le nom figure pas moins de quatre fois dans l'ours de *Phénix*. Une conséquence est que les érudits de la SOCERLID succombent parfois à la tentation de considérer le domaine comme leur chasse gardée. Nous livrons à la curiosité du lecteur une notice anonyme (mais manifestement écrite par Claude Moliterni, documentaliste de son métier), parue dans *Poco* n° 7 (oct. 1969), qui salue la parution du livre de Gérard Blanchard, *La Bande dessinée* (Marabout, 1969). Précisons que *La Bande dessinée* de Blanchard est l'ouvrage d'un érudit – mais qui ne faisait pas partie du cénacle ! –, ancrant la bande dessinée dans la tradition de l'image séquentielle occidentale (au prix de quelques savoureux contresens, par exemple sur les bibles moralisées), et présentant un panorama remarquablement complet des littératures dessinées occidentales (l'édition française mit en gros un quart de siècle à publier les œuvres reproduites), dans un domaine où il n'existait, à côté des monographies précitées d'Amengual, de Caradec, de Vandromme, que le seul *Bande dessinée et figuration narrative* et l'ouvrage de Jacques Marny, *Le Monde étonnant des bandes dessinées* (Le Centurion, 1968), d'inspiration catholique et destiné au public des parents et des éducateurs.

« *Cet ouvrage qui traite de la bande dessinée n'apporte aucune information nouvelle sur le problème de la bande dessinée, si ce n'est l'introduction en 160 pages sur le langage graphique depuis les origines. Je pense que c'est donner une part trop importante, dans un ouvrage qui compte 290 pages, aux bas-reliefs, aux fresques du Tassili et aux vases grecs... Je crois qu'il n'a pas fallu attendre la bande dessinée pour découvrir l'Égypte, le Hoggar et la Grèce... Pierre Couperie dans* Bande dessinée et figuration narrative *avait très bien défini en quelques pages le problème de la narration figurée, sans trop la développer. Par ailleurs, sans vouloir trop critiquer la recherche de documents, il n'y a aucun renouvellement. On retrouve sans cesse les mêmes clichés que j'ai personnellement photographiés, nettoyés de leur couleur... Cela suppose une compilation des ouvrages US, de notre livre* Bande dessinée et figuration narrative, *de* Phénix, *du* Giff-Wiff, *de l'Anthologie Planète et des cahiers du CABD. Être spécialiste de bande dessinée est à mon sens très difficile. On ne peut se décréter un spécialiste en lisant quelques revues. Il faut vivre chaque jour dans la BD, se réunir, travailler, écrire des articles. Déjà un autre ouvrage publié aux éditions Centurion par Jacques Marny présentait les mêmes erreurs.* »

3 — Les maladies infantiles de l'érudition

A côté des caractéristiques méthodologiques du fanisme façon SOCERLID, on peut cerner trois caractéristiques idéologiques qu'on pourrait appeler les maladies infantiles de l'érudition.

La *passéite*

En dépit des tentatives d'élargir l'investigation à des pays nouveaux et à la jeune création, nostalgie et passéisme continuent à structurer le discours fanique. S'ensuivent déséquilibres et lacunes. Des littératures entières ont été négligées par la production fanique d'expression française, par exemple le manga, dont Claude Moliterni nous proposait en toute modestie (dans *Phénix* n° 21, en 1972) une « *petite histoire* » en... 6 000 signes, d'après une documentation envoyée par Kosei Ono ! Trente ans plus tard, le panorama par pays du *BD guide 2005* du même Claude Moliterni (Omnibus, 2004) consacre une quarantaine de pages au seul domaine américain, contre... trois pages seulement pour l'immense continent inconnu que continue d'être la BD mexicaine.

La *restrictivite*

L'érudition fanique s'accompagne d'une définition discrétionnaire du domaine d'étude. Pour la première génération de « spécialistes » français, la BD, c'est avant tout la bande dessinée américaine et, à l'intérieur de celle-ci, le comic strip. *Bande dessinée et figuration narrative* de Pierre Couperie et de ses collaborateurs, qui se présente comme un ouvrage

général, se caractérise par l'importance disproportionnée donnée au domaine américain. On est donc toujours dans l'idée que la BD, c'est *d'abord* la BD américaine, conception spontanée née des nostalgies enfantines et qui paradoxalement amène une vision aberrante de l'histoire de la BD américaine elle-même : une décennie, les années 1930, et un genre, le comic strip d'aventures dessiné dans le style de l'illustration réaliste, seront, de façon totalement arbitraire, érigés en période et en littérature classiques. (Les titres de chapitres de *Bande dessinée et figuration narrative* parlent du « *bouleversement des années 1930* », alors que les années 1910 à 1928 sont « *une période d'adaptation* » !). Pire encore, ce domaine américain n'est traité qu'à moitié. Seul le comic strip est étudié, le comic book n'ayant droit qu'à des mentions méprisantes faites en passant (« *produits littéralement à la chaîne, selon des genres stéréotypés* »).

la *purite*

La délimitation discrétionnaire du champ des littératures dessinées opère aussi au niveau du code. La définition de la BD par la présence de la bulle (censée créer un type de narration spécifique et des rapports texte-image eux aussi spécifiques) renvoie tout autre dispositif à une préhistoire du médium. On trouve ici un emprunt à la littérature secondaire américaine (Coulton Waugh, *The Comics*, Macmillan, 1947), validé une fois encore par des nostalgies enfantines, en l'occurrence le souvenir de l'épatement des petits lecteurs devant des bandes américaines à bulles, perçues comme révolutionnaires par rapport aux paquets de texte infra-iconiques des bandes françaises.

Ce purisme sémiologique s'étend à des considérations stylistiques. Il est implicite ainsi que le style du dessin de presse est « moins » de la bande dessinée que les styles canoniques, ceux du strip américain ou ceux de la BD belge d'après-guerre, de sorte que des dessinateurs comme Sempé (*Monsieur Lambert*), ne sont présentés comme auteurs de BD par la littérature spécialisée qu'avec des restrictions et des justifications destinées au lecteur sourcilleux. Quant à des récits en images relevant de la culture « noble », par exemple les romans en gravures de Masereel ou de Lynd Ward, ou encore les œuvres d'un Edward Gorey, ils sont considérés comme « hors-sujet » et manquent toujours dans les ouvrages encyclopédiques.

La restrictivite et de la purite ont donc conduit à circonscrire artificiellement le champ des littératures dessinées en fonction de caractéristiques éditoriales et stylistiques. L'élargissement du champ s'est opéré progressivement et à contrecœur, sous la pression de la critique savante, les spécialistes populaires du domaine se résignant, au terme de défaites successives, à faire place au comic book, à admettre qu'il existait une bande dessinée française et belge, et ainsi de suite jusqu'au manga. Le dernier combat est naturellement celui des formes savantes, des cycles de gravures de Hogarth aux *graphic novels* contemporains, ce qui explique la virulence des polémiques actuelles autour de ces derniers.

Enfin, restrictivite et purite empêchaient toute vision historique cohérente. Elles entraînèrent un jeu de cache-cache avec les origines. (En particulier, l'histoire de la BD fut coupée paradoxalement de la tradition de l'humour graphique.)

4 — Le compromis avec les éducateurs

Si des projets tels que des projections, des conférences-débats, des émissions à la télévision, des expositions, l'édition de revues spécialisées, si des traits tels que l'encyclopédisme, le purisme, visent clairement une réhabilitation symbolique des littératures dessinées, la position du fandom vis-à-vis des éducateurs adversaires de la BD est cependant ambiguë. D'un côté, l'engouement pour la BD, comme celle pour le jazz, le roman policier ou le cinéma fantastique, appartient à la queue de comète du surréalisme, et de ce fait le caractère transgressif du médium est valorisé. Mais d'un autre côté, la position du fandom vis-à-vis des éducateurs pourfendeurs de BD relève parfois paradoxalement du compromis.

Du côté du CELEG, l'historien du roman populaire, l'exégète de Tarzan qu'est Francis Lacassin, voit dans la BD un héritage « *de la mythologie gréco-latine,*

des chants de trouvères, des contes de fées, des romans feuilletons et des films à épisodes». Mais Francis Lacassin en conclut bizarrement que cela exclut « *les récits complets dont les héros ne connaissent qu'une aventure*». Curieuse pirouette, dont le but semble être de retirer du champ les fascicules à l'italienne de l'immédiate après-guerre, appelés précisément « *récits complets*», présentant souvent des héros « *bagarreurs*», que la Commission attaqua furieusement.

En décembre 1963, c'est aux comic books que s'en prend Pierre Couperie, notant qu'il leur « *était réservé d'assassiner la bande dessinée*». Et l'érudit de se déchaîner dans une prose célinienne : « *Nés d'une série d'avortements et de minables petites choses données en primes dans les grands magasins, ces monstres ne commencent à grouiller qu'à partir de 1935-36.* » Attaqués par ses pairs, Couperie donnera un argumentaire remarquable surtout par son dogmatisme. Entre autres, il reprochera au comic book le fait qu'il est spécialisé dans un genre. On reconnaît ici un argument emprunté directement à la Commission de surveillance, celui de l'illustré « *monolithique*». (Pour que la BD soit moins nocive, il faut que la publication ait un contenu « *varié et équilibré*», il faut mettre un peu d'aventure au milieu de beaucoup de séries non aventureuses, et surtout de rubriques diverses.)

Mais, ici encore, c'est la SOCERLID qui nous fournit le meilleur exemple d'ambiguïté. Aussi tard qu'en 1970, un article titré « *Violence et bande dessinée*», signé G. Amadieu et C. Moliterni, dans *Poco* n° 11 (fév. 1970) précise ceci :

« *Un fait est certain : dans ce domaine* [les comic books], *pas d'humour, pas de querelles conjugales, pas de farces enfantines : ni joyeuses énormités, ni observation sarcastique des mœurs ; les comic books sont entièrement voués à l'aventure : aventures policières ou exotiques, récits tellement échevelés qu'on hésite à les qualifier de science-fiction, surtout aventures de personnages masqués et costumés aux pouvoirs surnaturels, toute la tribu des Superman, Wonder Woman, Batman, Captain Marvel, Captain America, Green Lantern, etc. Ce qui formait une petite partie des comics de la presse et leur fournissait un assez faible contingent de violence constitue 100 % des comic books. Le héros, victime de scénarios implacablement stéréotypés, y est vainqueur par ses muscles ou maîtrise physiquement ses adversaires grâce à ses pouvoirs magiques. La puissance musculaire, ou l'impuissance devant le héros, y sont une obsession. Ce fait est, croyons-nous, indéniable.* »

Une telle description trahit, de la part de « spécialistes » de la BD fort attachés à leur statut d'experts, une ignorance déconcertante du domaine des comic books. L'existence de séries comiques – en particulier du champ immense des séries animalières –, est passée sous silence. Quant aux comics de superhéros, il y a quelque paradoxe à les décrire comme s'il s'agissait de « récits complets » façon *Alain la foudre*. Les histoires de Superman scénarisées par Otto Binder, Jerry Coleman, Bill Finger, etc. se caractérisent par le merveilleux féerique et par l'inventivité des situations, qui représentent autant de petits défis à la logique, nullement par le recours à la violence.

Dans leur ignorance du domaine, les spécialistes français recyclent hors de son contexte un discours américain hostile aux comic books, qui seraient inadaptés à un public enfantin du fait de leur violence et leur outrance, et seraient publiés par appétit du gain par des éditeurs peu scrupuleux et plus ou moins clandestins, contrairement aux comic strips qui, eux, s'adressent à un public familial, sont publiés par des piliers de l'establishment et sont par conséquent au-dessus de tout soupçon. Cependant cet emprunt à une rhétorique américaine ne tombe pas dans un terrain idéologique neutre. En décalquant le discours américain sur la violence présumée des comic books, les exégètes français valident du même coup les critiques des professionnels français de l'enfance contre la BD en cherchant seulement à en circonscrire la portée aux « mauvais » comic books. Cette convergence des discours va jusqu'au mimétisme. Avec son style pompeux, son orthographe hésitante, ses aperçus à mi-chemin de l'esthétique et du jugement moral, « *Violence et bande dessinée* » constitue un pastiche, déjà tardif, de la prose de la Commission de surveillance et de contrôle.

III. le début de la méthode scientifique

1 — L'historicisme de David Kunzle

Le début des années 1970 vit paraître une remarquable somme qui remettait en cause l'histoire de la BD héritée du fandom et des premières tentatives d'institutionalisation du médium. L'historien marxiste britannique David Kunzle, installé aux États-Unis, publia en 1973 le premier tome d'une histoire de la narration en images européenne depuis ses origines à la fin du XV[e] siècle jusqu'au XIX[e] siècle. Un deuxième volume paru près de vingt ans après le premier étudiait le XIX[e] siècle, ici encore pour l'Europe entière. Le trait remarquable du monument scientifique de Kunzle était son exhaustivité, puisqu'il proposait pour les époques antérieures au XIX[e] siècle le corpus intégral de la littérature en images imprimée.

L'ouvrage fut reçu par des dénonciations furibondes du fandom américain, qui avait fondé la discipline entière sur la thèse que la bulle amenait une révolution sémiotique qui modifiait radicalement la nature du récit en images. Du côté du fandom français, l'ouvrage fut passé totalement sous silence. (Il était par exemple absent de la « *bibliographie des ouvrages étrangers essentiels* » du *BDM* aussi tard qu'en 1996.)

Plus curieusement, l'ouvrage n'eut pas davantage de postérité dans la littérature secondaire savante, alors même que les rares aperçus sur la bande dessinée donnés par le monde scientifique la mettaient systématiquement en liaison avec l'imagerie populaire et la gravure. En France, il fallut attendre la deuxième génération de la critique savante, notamment l'équipe réunie par Thierry Groensteen, pour enfin prendre acte de la révolution kunzlienne. Et rétrospectivement, le second volume du « Kunzle », celui consacré au XIX[e] siècle, apparaît à tous égards anticipateur et fondateur, puisque le fandom américain se passionne désormais pour la BD de l'ère victorienne, baptisée *Platinum age*.

2 — la sémiologie triomphante des années 1970

Il n'est pas étonnant que l'ouvrage de Kunzle soit tombé dans une relative indifférence de l'université française. Peu impliquée dans l'étude des littératures dessinées, l'université est dominée alors par le courant sémio-structuraliste, dont le biais anti-historique est bien connu.

Cependant, cette centralité de la sémiologie de la BD, marquée pendant les années 1970 par les travaux de Pierre Fresnault-Deruelle, apparaît elle-même comme une sorte d'accident de l'histoire. On peut relever à cet égard trois paradoxes. Pour commencer, la sémiologie triomphante est déjà passée à l'époque des travaux de Fresnault. D'autre part, plus que par les arrière-pensées scientistes et par le *marxisme stylisé* de la première sémiologie, les travaux du chercheur pionnier sont caractérisés par une idéologie libertaire, typique de l'époque et aussi – ceci n'est pas à négliger – du milieu de la BD, auteurs et fans confondus. Pour finir, le succès de l'approche sémiologique est peut-être le plus vif non auprès de l'université, mais auprès du public des enseignants, soucieux d'aborder la BD en classe, et qui trouvent dans les modèles formels de la sémiologie des modèles pédagogiques.

Quant au fandom, il conserva longtemps une attitude effarouchée vis-à-vis d'une démarche considérée comme abstruse et inutilement jargonnante, dupliquant en cela l'attitude des dessinateurs eux-mêmes, qui avaient accueilli les premiers discours savants sur la bande dessinée avec beaucoup de scepticisme, en se réfugiant derrière la thèse qu'ils étaient purement des amuseurs.

Tardives, les études d'inspiration sémiologique sont également tributaires d'un appareil conceptuel clairement inadapté à son objet. Jan Baetens, dans la recension d'un ouvrage de Jean-Paul Gabilliet sur le site Fabula note ceci :

« *Il n'est pas impossible de nommer avec précision où le bât blesse : la dérive formaliste, héritage de l'ancienne sémiotique des années soixante, soit la tentative de définir la bande dessinée comme un langage, avec ses propres unités et ses propres codes. Bien entendu,*

pareille recherche est nécessaire (et force est de reconnaître que les versions contemporaines de ce projet, dont la forme la plus accomplie a été donnée par Thierry Groensteen dans son Système de la bande dessinée *excèdent de toutes parts les premiers essais de description sémiotique). Ce qui pose problème, c'est son hégémonie, qui risque de produire une certaine sclérose et qui n'est pas, en tout cas, la réponse adéquate aux défis de légitimation du média. Ne pouvant faire carrière en bande dessinée, les jeunes universitaires ne sont guère tentés de se lancer* [ni] *de se spécialiser dans un tel objet, qui se voit ainsi souvent condamné soit à la quasi-répétition de certains acquis, soit aux marges d'une sorte de* fandom *supérieur.* »

3 — Vers une approche néo-sémiologique

D'un autre côté, un appareil conceptuel et méthodologique est indispensable dans la stripologie, comme dans n'importe quelle science. Bien plus, une approche néo-sémiologique, débarrassée d'un certain intégrisme sémiologique, se révèle particulièrement adaptée au médium, du fait des caractéristiques formelles de celui-ci, en particulier du fait de l'importance du dispositif, qui impose la nécessité d'une sémiotique du dispositif. Les trois ouvrages fondamentaux sur le sujet proposent tous trois une telle sémiotique : *Case, planche, récit* de Benoît Peeters, *Pour une lecture moderne de la bande dessinée* de Baetens et Lefèvre, et *Système de la bande dessinée* de Groensteen.

Il faut donc achever l'*aggiornamento* de la sémiologie des littératures dessinées, quitte à se séparer de l'axiomatique de la sémiologie de l'image, même si une telle correction méthodologique provoquera inévitablement les ricanements des plaisantins (il s'agit, selon l'expression de Thierry Groensteen, de proposer une « sémiologie sans signes »).

deuxième partie : le grand gel

Nos considérations sémiologiques nous ont menés trop avant. Comment se présente la situation critique de la bande dessinée vers 1970 ? La question n'a rien de frivole, car cette situation explique dans une large mesure l'état actuel des discours sur le médium.

- D'un côté, la Commission de surveillance qui ne désarme pas et ne désarmera jamais, mais perdra progressivement son pouvoir de nuisance, après les derniers grands coups qu'auront été l'interdiction de publications de superhéros.
- Autour, le monde des éducateurs (enseignants, parents, mouvements de jeunes), qui n'a pas été insensible à l'action des propagandistes de la BD et à un certain air du temps, et qui est disposé à donner à la BD le bénéfice du doute, à la suite de l'ouvrage déjà cité de Jacques Marny, ou du courageux ouvrage d'Antoine Roux, *La Bande dessinée peut être éducative* (L'École, 1970).
- En face, si l'on peut dire, une avant-garde post-surréaliste, autour de la librairie Le Kiosque de Jean Boullet et de son bulletin (1966-69), et une prolifération de fanzines, dont *Phénix*, déjà cité, qui comptera 48 numéros de 1966 à 1977, le *Ran Tan Plan* d'André Leborgne (créé en 1966), *Schtroumpf les cahiers de la bande dessinée* de Jacques Glénat (créé en 1969), *Hop* (créé en 1973), etc.

En apparence, la BD a donc achevé son purgatoire et le temps paraît loin où elle faisait les gros titres de la presse et l'objet de doctes articles dans les revues de bibliothèque du fait de sa dangerosité présumée.

Ce consensus autour du médium n'est cependant pas sans équivoque.

I. Pédagogisme et ordre moral

Du côté des enseignants, le changement est dicté en partie par des considérations d'opportunité, la BD ayant une réputation de modernité, précisément parce qu'elle a été abordée par ses premiers exégètes au titre de la culture de masse, désormais dominante. (Depuis le Club des bandes dessinées, les Tarzan et autre Superman sont des « mythes modernes ».)

La conversion des enseignants relève parfois du *parti pris*, voire de la *lubie* pédagogique, dont témoigne le fait qu'un argument puisse se retourner comme un gant. (On reprochait au « *parler schtroumpf* » de dissuader l'enfant d'enrichir son vocabulaire ; on relève brusquement qu'il s'agit d'un ingénieux exercice de compréhension.)

Enfin, dans la littérature didactique, la BD est *instrumentalisée* comme un outil pédagogique propre à plaire à des enfants, et on l'utilise par conséquent en classe pour enseigner tout autre chose, histoire, lettres, etc. Même en ce qui concerne l'initiation au code de la BD, les ouvrages de pédagogues se situent jusqu'à nos jours dans un cadre plus général, celui de l'étude du récit et de l'étude de l'image. Cette instrumentalisation de la BD à des fins didactiques est parfois contestable. En particulier, l'emploi de la BD pour faciliter à l'enfant l'abord des œuvres littéraires paraît reposer sur une erreur méthodologique. Si un collégien a du mal à lire les *Lettres de mon moulin*, les lui donner à lire en BD, c'est rajouter une nouvelle complication, celle d'une deuxième couche de code.

Du côté de la Commission de surveillance, on note la permanence d'un rigorisme moral, phénomène qui est un peu déguisé par le fait que le contenu véhiculé par ce rigorisme change avec les époques. En bout de course, au début du XXI[e] siècle, c'est au nom de l'antiracisme, de la rectitude politique (*political correctness*), du multiculturalisme, que l'on vilipende les mauvaises bandes dessinées, et non plus parce qu'elles font une place trop grande au rêve et à l'imaginaire. En témoignent les ennuis faits en 2004 par la Commission de surveillance à Riad Sattouf, pour *Ma circoncision*, paru aux éditions Bréal, au motif que l'auteur décrivait sans fard la réalité du monde islamique, en l'occurrence, la Syrie des années 1980, dans sa violence sociale et dans son antisémitisme d'État. En un retournement paradoxal, c'est le dénonciateur qui se retrouva en position d'accusé, la Commission recommandant à la fois l'interdiction aux mineurs et des... poursuites pour incitation à la haine raciale, avant que toute l'affaire ne tourne en eau de boudin.

II. Les périls du sociologisme

Quant au discours médiatique sur la BD, il amène la réflexion suivante : malheur à une forme qui n'a pas été théorisée, qui n'a pas de statut bien précis, mais qui devient, pour emprunter à la phraséologie des médias, un « phénomène de société ». Le discours médiatique se fige dès les années 1970. Produit sur le mode de l'événementiel et concentré sur quelques têtes d'affiches, informé par une recherche du pittoresque et par un œcuménisme bien-pensant, ce discours installe définitivement la bande dessinée dans son statut de minorité institutionnelle, en se contentant de rajouter à son public supposé, enfantin et populaire, le segment des fans et des collectionneurs, considérés comme une population de doux maniaques. Loin d'être le garant d'une réception de la bande dessinée dans la culture savante, le discours des médias la cantonne dans la sphère de la consommation de loisirs, l'infantilisme supposé du médium constituant paradoxalement son sauf-conduit dans une culture du divertissement qui est elle-même foncièrement infantilisante.

La critique journalistique de la BD possède, au terme de son évolution, quatre caractéristiques :

1. Elle n'assume pas sa fonction critique, mais se considère comme un simple relais du discours de promotion des albums.
2. Elle perpétue les hiérarchies existantes. (Les grands auteurs sont toujours les mêmes ; les changements sociologiques – arrivée du manga, triomphe de la bande dessinée « indépendante » – sont pris en compte de façon tardive et embarrassée.)
3. Elle est éblouie par les variables socio-économiques qui servent aussi de paravent en cas de situation embarrassante. Quand un album d'une série célébrissime dépasse les bornes de la médiocrité, on se rabat sur le « mythe » que représente le personnage, ou sur le poids économique de l'opération (tirage, mise en place, etc.)
4. Elle se défend elle-même de façon frileuse.

Comme on le voit, une telle critique est en réalité celle des années 60, où l'on était trop content qu'on puisse parle de BD pour songer à bousculer le *statu quo*, le seul ajout notable étant celui d'un discours économiste, repérable dès les années 1980.

Du côté de la culture savante, la situation reste à ce jour celle du rendez-vous manqué. La bande dessinée est perçue à la fois comme *ésotérique* et comme *populaire*, de sorte qu'un intellectuel qui n'est pas lui-même, par un hasard biographique, un spécialiste du domaine se sent « de trop » dans le milieu, à la fois parce qu'il a conscience de ne pas posséder l'immense érudition qui est désormais exigée quand on aborde le médium, et parce que la BD traîne des boulets symboliques et sociologiques (commercialisme, anti-intellectualisme, association à la « culture jeune », etc.)

D'un autre côté, une génération entière a grandi dans la culture de la BD. Cette génération comprend mal pourquoi le cinéma ou certains genres littéraires considérés comme mineurs (littérature policière, *Fantasy*), ont droit de cité dans les supports *ad hoc*, alors que la BD n'y est traitée que par exception, sur le mode de la chronique ou du numéro spécial.

III. Le triomphe du fanisme

En ce qui concerne le fandom, on peut parler d'un progressif *accès à la maturité*. Les ouvrages sont de mieux en mieux faits et mènent à un véritable encyclopédisme, même si cet encyclopédisme se situe plus vraisemblablement du côté de bases de données accessibles sur la toile et d'ouvrages spécialisés sur des auteurs ou des éditeurs que du côté des fameux dictionnaires ou encyclopédies de la BD.

A quoi s'ajoute une nouveauté, le bon travail de journalisme, par exemple la biographie, recherchée et documentée, de telle figure de la BD.

Simultanément, il faut signaler la *persistance des vieux défauts*.

- *Encyclopédisme* et *restrictivite* (avec sa complication, la *purite*) apparaissent comme les deux faces d'une même médaille. Il faut, dans les travaux d'érudition, se cantonner dans un domaine ; il faut le traiter de façon exhaustive. Manquent donc deux préoccupations essentielles à une vision savante, celle d'une *hiérarchie* et celle de la *postérité* des œuvres, autrement dit de la constitution d'un canon. Pour ne donner qu'un exemple, écrire que Stan Lee et Jack Kirby inventèrent quelque chose de radicalement neuf avec les *Fantastic Four* et qu'ils déclinèrent ensuite leur recette à l'infini est impossible, car les auteurs de la littérature secondaire sur les comic books de superhéros sont personnellement attachés aux différentes séries, qu'ils découvrirent enfants ou adolescents, et dont ils considèrent l'évolution comme une sorte d'épopée.

De même, des catégories définies par le fandom et considérées comme étanches empêchent toute analyse en profondeur. Citons parmi celles-ci la séparation des formes et des supports (par exemple le newspaper strip et les comic books) ; la séparation des écoles nationales (par exemple école franco-belge et école américaine) ; la séparations des générations. Écrire que Tardi est héritier d'E.-P. Jacobs – ce qui est aisément vérifiable à travers une analyse sémiotique – apparaîtra comme un paradoxe aux yeux de tout amateur moyen, car il est bien connu que Tardi appartient à une BD « adulte » née dans la revue *Pilote* et n'a rien de commun avec le classique belge de la BD pour la jeunesse qu'est *Blake et Mortimer*.

- Le *populisme* culmine dans un *anti-intellectualisme*, dont on a vu qu'il n'était pas absent chez les dessinateurs eux-mêmes dans les années 1960, au moment où la BD accédait à la culture savante. Dans les années 1980, un exégète comme Henri Filippini, fort actif aux éditions Glénat, s'était donné pour tâche de vitupérer tout discours savant sur les littératures dessinées, et un collaborateur des *Cahiers de la bande dessinée*, dirigés à cette époque par Thierry Groensteen, savait en prenant la plume qu'il se ferait traiter de prétentieux et de snob, mais aussi, plus curieusement, de raté et d'aigri revanchard – comme si un théoricien était nécessairement un auteur frustré et comme si un discours savant sur la BD était nécessairement un discours *hostile* à la BD. Il arrivait aussi – et il arrive

encore – qu'on se fasse traiter de parasite, comme si le discours savant était nécessairement redondant et exploitait de façon opportuniste un milieu qui aurait eu vocation à fonctionner en autarcie. On retrouve à la base de telles réactions la volonté d'hégémonie sur le discours critique des premiers spécialistes, mais aussi des attitudes qui s'analysent comme de violentes oppositions de classes.

IV. Vers une avant-garde ?

Nous venons de citer les *Cahiers de la bande dessinée*, dirigés par Thierry Groensteen du n° 56 (fév.-mars 1984) au n° 83 (déc. 1988). Dénoncée pour son intellectualisme et pour son radicalisme supposé par les chiens de garde, la revue se caractérise tout au contraire aux yeux de l'historien par sa prudence et sa volonté de compromis, puisque les auteurs en vogue y voisinent avec des œuvres plus difficiles et avec les classiques, dont l'étude est enfin débarrassée des nostalgies aveuglantes.

Pour ce qui est de la littérature secondaire vitupérative et imprécatoire sur la bande dessinée, ce n'est pas du côté des « *Cahiers* de Groensteen » qu'il faut la chercher, mais dans l'avant-gardiste *STP* de Thierry Lagarde (quatre numéros, du numéro zéro de 1976 au numéro trois de 1980), le *Controverse* de Bruno Lecigne (quatre fascicules entre mai 1985 et mai 1986), le *Dorénavant* de Balthazar Kaplan et Barthélemy Schwartz (huit fascicules de 1986 à 1989). Leurs héritiers modernes sont l'*Éprouvette* de Jean-Christophe Menu, et, dans une version considérablement adoucie, le *Bananas* d'Évariste Blanchet et le *Comixclub* de Big Ben et Jean-Paul Jennequin (éditions Groinge).

La situation de cette avant-garde est doublement paradoxale. Pour commencer, la notion même d'avant-garde est sujette à caution, dans un domaine où après tout il n'existe aucune définition claire de l'académisme. En second lieu, la production manifestaire des avant-gardes bédéiques tombe dans un contexte sans équivalent dans les autres arts, puisque, dans le champ de la bande dessinée, c'est l'avant-garde qui se fait agonir d'injures par les gardiens du troupeau, le simple fait de ne pas vouloir cantonner la BD aux séries commerciales (c'est-à-dire, littérairement parlant, à une production de feuilletonistes) étant considéré comme un forfait inexpiable.

V. Quel discours pour la BD ?

Si l'on se place à présent dans une perspective plus large, on peut repérer deux caractéristiques de la littérature secondaire sur la BD, qui la condamnent à la réplication.

Une incapacité à fabriquer un discours

Tous les discours sur la BD sont des pastiches parfois inconscients de discours préexistants. Considérons les deux extrémités du champ. Les revues sur la BD destinées au grand public adoptent le projet éditorial de la presse spécialisée (elles ne diffèrent en rien de revues consacrées à la moto ou aux sports de combats), quand elles n'imitent pas la presse « people ». A l'autre extrémité, le discours universitaire est suspendu entre l'héritage sémiologique, dont nous avons signalé les limites, et l'héritage fanique, et relève souvent de ce fait du « fandom supérieur » dont parlait Baetens.

Une incapacité à spécialiser les discours

La littérature existante se caractérise en second lieu par l'incapacité d'élargir son répertoire. Ainsi, la littérature para-universitaire ne consiste qu'en ouvrages généraux. Si tous les éditeurs spécialisés semblent désireux d'ajouter un titre sur la BD à leur catalogue de monographies, il n'existe tout simplement pas d'introduction savante à un genre (par exemple la BD d'aventures), à une forme (par exemple la BD muette), ni même à une période historique ou à une école nationale, sujets sur lesquels il faut se contenter de la littérature fanique. Et ne parlons même pas d'études techniques relevant de la stylistique, de la mythocritique, de la poétique

des genres (par exemple l'autobiographie et la quête du moi en BD), pour lesquels il faut se contenter, dans le meilleur des cas, d'articles ou de dossiers dans les revues comme *Neuvième Art*.
Ce déficit de discours a incontestablement fragilisé la BD face aux théories *disqualifiantes* d'une certaine avant-garde née dans le sillage du sémio-structuralisme. Derrière l'opposition apparente entre BD « d'auteurs » et BD « grand public » se cache une polarisation entre *narcissisme* et *commercialisme*. Narcissisme parce que l'une des rares options encore ouvertes une fois qu'on a invalidé le projet même de raconter des histoires est la contemplation de son nombril. Quant au commercialisme, il relève dans un tel contexte de la prédiction auto-réalisatrice : puisque raconter des histoires est idiot, soyons idiots et assumons notre idiotie en racontant des histoires de cape et d'épée, de féeries imitées de Tolkien, ou d'espionnage occultisantes.

VI. Attitudes souhaitables

Au risque de paraître achever sur une liste de vœux pieux, proposons quelques remèdes au gel du discours sur les littératures dessinées.

Nous indiquerons pour commencer deux attitudes éditoriales.

L'édition des classiques

La bande dessinée offre le cas unique d'une littérature dont les classiques ne sont pas disponibles. Ce par quoi tout commence en littérature écrite – le fait qu'un adolescent achète un grand roman en édition de poche pour trois sous et le lise – est empêché en BD par le fait que le classique n'est pas édité, ou que, s'il existe dans une édition déjà ancienne, celle-ci atteigne une cote plus ou moins élevée, ou encore que cette édition n'est accessible que dans un fonds documentaire. Corrélativement, les encyclopédies et autres dictionnaires de la BD ont une véritable fonction de fossoyeurs. Les notices consacrées aux « pionniers de la BD », voire à des strips classiques, confortent l'idée que cette littérature n'a plus vocation à être lue, qu'elle se confond définitivement avec une liste de noms rituellement recopiés d'ouvrage en ouvrage.

La collaboration avec les auteurs

Les auteurs sont les grands absents dans la production du discours sur la bande dessinée (alors qu'en littérature écrite, les écrivains ont évidemment été les premiers théoriciens de leur pratique). Il faut donc établir des ponts entre théoriciens et praticiens de la BD. La critique dessinée, très pratiquée par les revues d'avant-garde (*L'Éprouvette*, *Comixclub*), constitue l'un de ces ponts, de même que la production oulipienne de l'Oubapo.

Nous proposons en second lieu trois attitudes méthodologiques.

La prééminence du dispositif

La théorie doit dépasser la problématique des rapports texte/image, qui est fondamentalement viciée, au profit d'une analyse de l'unité que Van Lier nomme le multicadre, Groensteen le dispositif spatio-topique.
Sur un plan pratique, il faut privilégier, croyons-nous, l'étude de planche. Celle-ci procure la distance adéquate entre deux conceptions également réductrices, une obsession du détail (qui conduit à une surinterprétation, quand ce n'est pas à la recherche de prétendus codes élémentaires) et une appréciation globale, ramenant à des considérations narratologiques et idéologiques trop générales. L'étude de planche permet de donner l'équivalent pour la BD de l'explication de texte telle qu'elle est pratiquée par Auerbach (*Mimésis*) ou de la description en peinture telle qu'elle est pratiquée par Panofsky. Enfin, cette étude se nourrit de considérations techniques et bibliographiques, en favorisant le recours aux archives (comparaison avec les brouillons s'ils existent, examen de la planche originale, examen comparatif des éditions).

Les ponts avec les arts du récit

En second lieu, la théorie doit surmonter le problème de la *spécificité* de la BD, hérité du purisme fanique, pour situer les littératures dessinées dans le reste de la fiction à commencer par... les littératures écrites, avec lesquelles la bande dessinée partage son support (l'imprimé) et son mode de diffusion (la librairie). Corrélativement, il convient de dépasser l'opposition superficielle entre littératures populaires et littératures savantes, et le problème connexe de la *légitimation* des littératures dessinées. Enfin, il faut se préserver de l'*illusion sémiologique* consistant à voir dans les codes de la bande dessinée un langage, et dans les productions dessinées un simple usage de ce langage.

La création d'outils conceptuels adaptés

Pour finir, la stripologie doit créer ses propres outils. Les caractéristiques éditoriales des littératures dessinées (elles sont en général *abondantes* et *régulières*) impliquent qu'on les étudie, plus que d'autres, en termes de régularités et de variations. La *contraction du temps* propre aux littératures dessinées (un auteur exerçant il y a vingt ans est déjà un classique) doit être prise en compte non dans une perspective sociologique (celle d'une littérature qui serait vouée à l'obsolescence), ni même historique (au titre d'un inextricable débat sur l'origine), mais comme une donnée objective. Il convient enfin de faire une place dans l'analyse aux éléments mythopoétiques des littératures dessinées, en évitant ici encore le sociologisme. La bande dessinée n'a nullement vocation à être le reflet des croyances et des représentations d'une époque. Les littératures dessinées sont au contraire créatrices de mythes. Elles s'intègrent dans la continuité d'une littérature allégorique occidentale. Elles utilisent de façon innovante un registre qui est celui de la *Fantasy* ■

Le statut culturel de la BD aujourd'hui

Table ronde

Antonio Altarriba*, *Paul Gravett
et *Benoît Mouchart*
animée par ***Jean-Philippe Martin*** (CNBDI)

Jean-Philippe Martin: Je voudrais tout de suite me situer dans le prolongement de l'intervention d'Harry Morgan qui a parlé, notamment de sociologisme, évoquant le nom d'une sociologue, Evelyne Sullerot, qui à la fin des années 70 avait publié un petit ouvrage chez Opera Mundi/Futuropolis *Bandes dessinées et culture*. Avec le recul il peut paraître bien naïf. Elle y concluait que la bande dessinée était dans «*l'antichambre de la culture*». Je pose la question à nos trois invités : la bande dessinée est-elle encore dans l'antichambre de la culture ou a-t-elle enfin gagné sa place dans la hiérarchie des pratiques culturelles admises ?

Benoît Mouchart: La bande dessinée a sa place dans l'antichambre du ministère français de la culture ! Ce ministère a en effet consacré 4,5 milliards d'euros au cinéma et 4,5 milliards d'euros à la bande dessinée en 2006. L'état français porte un intérêt, en tous cas numéraire, à la bande dessinée. Maintenant, je dirais que cette question est un peu dépassée. L'interrogation qui sous-tend l'intitulé de cette université d'été, «*la BD bien ou mal culturel ?*», elle-même me paraît dépassée. En effet, la bande dessinée aujourd'hui fait partie du paysage culturel. Un statut exceptionnel en Europe et peut-être dans le monde – je pense que Paul Gravett pourra en témoigner. On n'a pas toujours conscience en France de la chance qui est la nôtre. Il y a toutefois encore beaucoup à faire. Il est vrai que les grandes expositions parisiennes portent le plus souvent sur des auteurs disparus et « canonisés ». Le Centre Pompidou va consacrer une exposition à Hergé en même temps, heureusement, qu'une exposition sur le reportage en bande dessinée. Il y a donc encore beaucoup d'efforts à faire pour montrer que c'est un art vivant. Les interrogations qui entourent le projet de musée de la bande dessinée sont au cœur de ces questions là : art vivant ? Art fossilisé ? Art momifié ? Elément de la culture ?

Elément du divertissement ? La frontière n'est pas toujours très nette pour certains entre divertissement et culture ! Est-il souhaitable d'établir cette distinction ? La bande dessinée est-elle un art ? Si on a le droit de se poser la question, je ne suis pas convaincu que ce soit le plus important.

JPM : Ce que vous relevez est effectivement très important : dans le champ des divertissements et des nouveaux divertissements de masses produits industriellement (jeu vidéo), la bande dessinée conserve une part de créativité, de développement artistique. Mais s'agit-il là d'une exception culturelle proprement française ou ce phénomène se rencontre-t-il ailleurs, par exemple en Espagne ?

Antonio Altarriba : Je crois que si je peux apporter quelque chose à ce débat dans le cadre de cette université d'été, c'est un regard un peu…déformé ! On risque, à ne regarder que la situation de la seule bande dessinée francophone, de perdre certaines nuances concernant le statut de la bande dessinée comme bien ou mal culturel. A la question de savoir si la bande dessinée est dans l'antichambre de la culture, je dirais qu'en Espagne, après avoir longtemps été dans les oubliettes de la culture, elle s'approche peu à peu de l'antichambre depuis quelques années. Depuis peu, des institutions culturelles publiques ou privées, des maisons de la culture, des centres d'art contemporain, acceptent des fonds anciens, des fonds de collectionneurs, pour les exploiter sous forme d'expositions. Les bibliothèques elles aussi ont considérablement enrichi leurs fonds contemporains. Nous avons assisté ces derniers mois à un événement quasi historique puisque le Parlement espagnol a approuvé l'initiative de parlementaires de lancer un programme de soutien et de promotion de la bande dessinée. Le fait est extraordinaire en soi mais aussi parce que cette initiative a recueilli l'unanimité de tous les groupes politiques représentés. Pour le moment cette résolution n'a pas réellement connu de développements et on ne sait pas encore comment elle va se concrétiser.

Il y a un autre phénomène qui me fait dire que la bande dessinée connaît un regain de considération en Espagne, c'est que, pour la première fois, parmi l'avalanche d'essais, d'encyclopédies historiques parus très récemment à l'occasion du soixantième anniversaire de la Guerre civile et le soixantième anniversaire de la proclamation de la II[e] République, des chapitres entiers ont été consacrés à la bande dessinée considérée comme un moyen pour expliquer l'Histoire. Nous verrons ce qu'engendrera ce nouveau prestige dont semble jouir la bande dessinée en ce moment.

Pour que vous puissiez vous faire une idée, j'avancerai ici quelques statistiques extraites d'un travail que je prépare sur l'évolution de la bande dessinée espagnole au cours des dernières années. Sachez qu'en Espagne on publie un peu plus de 1 000 titres par an (1 369 en 2005). Ce chiffre comprend autant les romans graphiques de plusieurs centaines de pages que les cahiers genre comic-book de quelques dizaines de pages. Je dirais même plus, pour « faire BD » : la plupart des titres publiés le sont dans ce dernier format. Tenant compte qu'en Espagne sont publiés autour de 60 000 titres par an, la bande dessinée représente 2 % (2,2 % en 2005) du marché global de l'édition.

JPM : On peut peut-être rappeler quelques chiffres de production française à titre de comparaison. En 2005 sont parus environ 3 000 nouveaux titres et pour un nombre total d'exemplaires vendus qui s'établit autour de 15 millions.

AA : Si vous comparez avec vos chiffres, vous pourriez penser que la bande dessinée française n'est que trois ou quatre fois supérieure à l'espagnole. Fausse conclusion. Pour vous faire une idée plus précise, vous devez savoir que les tirages de chaque titre sont à ce point minimes que certaines maisons d'édition considèrent ce marché comme méprisable ou, en tout cas, d'un très faible intérêt. La presque totalité des tirages se situe dans une fourchette qui va de 1 000 à 3 000 exemplaires. Vendre 5 000 exemplaires en Espagne est réellement rarissime et constitue un véritable *best-seller*. Ce qui donne une idée de la différence de situation entre les deux pays. Jodorowsky me disait récemment qu'un de ses albums publiés à 70 000 exemplaires en France l'est à 3 000 en Espagne. Vous voyez qu'autour

de vous en Europe, – Paul Gravett le confirmera peut-être pour la Grande-Bretagne – il y a une bande dessinée rachitique, confidentielle, testimoniale, entre l'expérimentation et l'archéologie et je me demande jusqu'à quel point en ce moment cette production rachitique s'identifie à une bande dessinée d'auteur. En fait les maisons d'éditions qui produisent ces bandes dessinées sont comparables à des maisons d'édition comme ego comme x – L'Association c'est déjà une grosse entreprise pour le marché espagnol ! – et l'essentiel de cette production est, comme aurait pu le dire Harry Morgan, nombriliste et narcissique et je me demande en ce moment jusqu'à quel point cette approche exclusivement artistique sert la bande dessinée ou lui nuit ! Nous n'avons pas une bande dessinée commerciale, de série qui se vende massivement. Il n'y pas aujourd'hui dans la production espagnole de personnages emblématiques, de cycles d'aventures qui soient connus par le grand public, en dehors de *Mortadelo y Filemon* qui appartiennent au patrimoine. Le fait que la considération et l'exploitation de la bande dessinée suivent essentiellement cette perspective, – peut-être guidée par les conditions économiques, industrielles et culturelles – lui sont-elles bénéfiques ou néfastes ? Ne faudrait-il pas, compenser cette exclusivité du secteur artistique par un autre secteur plus grand public en favorisant le développement de maisons d'édition plus commerciales, soutenues par des financements publics ?

JPM : Tournons-nous vers Paul Gravett et posons-lui la même question concernant la situation de la bande dessinée en Grande-Bretagne.

Paul Gravett : La situation anglaise actuelle : les Anglais aiment la bande dessinée mais se méfient de la bande dessinée « intellectuelle », ils aiment en lire et en acheter. Mais si nous mettons la bande dessinée au même rang que les autres productions culturelles (comme le cinéma) en employant les mots que l'on utilise pour parler de l'Art et de la culture, les gens risquent d'être surpris. Par exemple nous avons récemment connu de grands succès de librairie comme *Ethel et Ernest* de Raymond Briggs qui s'est vendu à plus de 100 000 exemplaires – ce qui a encouragé l'éditeur Pantheon Books à publier beaucoup plus de *graphic novels* – romans graphiques. C'est d'ailleurs cette expression de « roman graphique » qui a contribué à promouvoir la bande dessinée auprès des anglais plus évidente à prendre au sérieux que le mot « comics ».
Dans le même temps il y a des mouvements significatifs du côté de l'université : des professeurs commencent à s'y intéresser et des enseignements apparaissent sur ce sujet. Récemment encore il y a eu ce livre intéressant intitulé *Tintin And the Secret of Literature*, rédigé par Tom McCarthy, sorti chez Granta Books, une maison d'édition connue pour ses essais et ses ouvrages exigeants et qui a bénéficié d'un excellent accueil de la part de la critique littéraire. Je pense que vous, Français, Belges, n'ignorez rien de ce que Tom McCarthy écrit dans ce livre mais pour les Anglais, c'est la première fois que Tintin est présenté comme un sujet sérieux. En 2004, nous avons aussi eu une grande exposition consacrée à Tintin dans le Musée National de la Marine. Pour beaucoup ce fut une découverte que de voir que la bande dessinée peut être montrée dans les musées.

JPM : Vous évoquez l'intérêt de l'université britannique pour la production étrangère, mais est-ce vrai aussi pour la production nationale ? Est-ce qu'un regard se porte sur le patrimoine de la bande dessinée anglaise ?

PG : Oui. Récemment, deux créateurs de bandes dessinées, Raymond Briggs, l'auteur de *Ethel et Ernest* et Posy Simmonds, l'auteure de *Gemma Bovery* ont été élus membres de la Royal Society of Literature, une institution historique pour la littérature en Grande Bretagne. C'est vraiment la première fois que des gens qui font des dessins, – des dessins ! – sont admis parmi ces auteurs, ces gens de mots. Et à cette occasion le magazine de la RSL a publié un numéro spécial avec en couverture un dessin de Gemma Bovery représentant deux personnages français dont le premier dit « – *In France, Bande Dessinée is known as 9th Art* » et le second lui répond « – *Ah, yes, that we call comics !* [1] ».

1 | « – *En France on dit de la Bande dessinée que c'est le 9e Art* »
« – *Ah, oui, ce qu'on appelle ici la BD !* »

Cette entrée d'auteurs de bande dessinée au sein de la Royal Society of Literature a suscité de très nombreux commentaires dans les milieux littéraires anglais.
Un autre fait marquant, c'est que Chris Ware a reçu, en 2001, le prix du premier roman, pour *Jimmy Corrigan*, décerné par *The Guardian*. Cette décision est loin d'avoir fait l'unanimité. Il y a eu de véritables affrontements entre les jurés chargés d'attribuer ce prix durant les délibérations. Après que Ware a remporté le prix, il y a eu un débat, à la télévision anglaise, sur le fait de donner un prix « sérieux », littéraire à un comic book. Chris Ware était à Londres à ce moment-là et a suivi le débat dans sa chambre d'hôtel, découvrant sur son téléviseur un groupe de personnes discutant de son travail sans l'avoir lu ! Parmi eux il y avait un écrivain, poète, Tom Pauling, très connu, qui déclarait : « *Je hais les couleurs de ce livre, elles me font penser à une bouteille de Domestos; ce bouquin est juste bon à donner à Emmaüs !* ». Vous pouvez imaginer l'état d'esprit de Chris Ware dans sa chambre d'hôtel, avec son petit prix, après avoir suivi ce débat !
Ces anecdotes sont assez éloquentes : il y a assurément une petite ouverture mais la bande dessinée anglaise attend toujours dans l'antichambre de la culture.

JPM : Tu as été pendant 9 ans le directeur du Cartoon Art Trust, organisme qui avait notamment pour projet de créer un musée de la bande dessinée anglaise à Londres. Peux-tu nous dire où en est ce projet aujourd'hui ?

PG : Oui ce petit musée a trouvé un petit lieu où se fixer, près du British Museum, après avoir été itinérant pendant quelques temps. Mais mes relations avec le Cartoon Art Trust se sont un peu distendues, principalement avec les dirigeants politiques qui se méfient de la bande dessinée malgré les quinze années passées à promouvoir la bande dessinée. Le Cartoon Art Trust englobe en fait plusieurs domaines comme le dessin de presse, la caricature et au sein duquel la bande dessinée est toujours un peu marginalisée. Ce qui m'agace un peu. Par exemple dans le musée il y a beaucoup de dessins originaux qui sont exposés – notamment dans la galerie principale où il y a tous les grands comme Hogarth, Gillray, Cruikshank – mais la bande dessinée est reléguée dans une petite mezzanine et on oublie toujours d'indiquer les noms des auteurs exposés. Ce que l'on met en avant ce sont d'abord les personnages ou la revue dans laquelle ces œuvres ont été publiées.
Concernant la bande dessinée « franco-belge », les anglais connaissent surtout Astérix et Tintin. Je peux toutefois évoquer l'entreprise d'un éditeur français, Olivier Cadic qui s'est installé en Angleterre pour fuir les contraintes qui pèsent sur les entreprises en France et qui souhaite introduire la bande dessinée franco-belge. Il pense que son entreprise a plus de chance d'être couronnée de succès s'il commence avec des séries comme Lucky Luke, Blake et Mortimer, Thorgal. Il s'agit de classiques et je ne sais pas s'il peut réellement intéresser les lecteurs, notamment les plus jeunes avec ce type de programme. Il y a un autre petit éditeur, Typocrat Press[2], qui a sorti le *Frankenstein* d'Alex Baladi et *666 apparitions* de Killoffer, publié en France par l'Association. Les livres sont très bien faits et ont été très bien reçus.

JPM : Benoît, une anecdote sur Chris Ware ?

BM : Oui, c'est vraiment un auteur à polémiques. Régulièrement, on nous jette à la figure que nous avons des prix élitistes en citant le prix décerné à Ware. Il est amusant de noter qu'en Angleterre, Ware n'est pas assez culturel et qu'en France il l'est trop !

JPM : Nous l'avons évoqué rapidement, je voudrais que l'on s'arrête un moment sur la question du statut de l'auteur de bande dessinée. En France, l'auteur jouit d'un statut, d'une reconnaissance, assez importants. Est-ce que le statut des auteurs en Espagne, en Grande-Bretagne, a évolué ces dernières années ?

AA : Pas spécialement. Si je reprends le fil de mon propos antérieur, je dirai que je suis assez sceptique sur la répercussion que la toute nouvelle et toute récente reconnaissance de la bande dessinée puisse avoir sur la bande dessinée elle-même. Une exposition sur la maison d'édition historique, Brughera, datant du

2 | Cf www.typocrat.com

temps du franquisme, qui a tourné dans toute l'Espagne et qui a drainé des dizaines de milliers de visiteurs, n'entraîne pas mathématiquement une augmentation des lecteurs au profit de nouvelles bandes dessinées ou un mouvement de curiosité à l'égard des nouveaux créateurs. Dans ce contexte, et à l'exception des auteurs qui réussissent à percer sur le marché espagnol et finissent par travailler pour la France ou bien pour le Japon ou les Etats Unis – les trois marchés qui ont aujourd'hui une dimension commerciale importante en Espagne –, les créateurs de bande dessinée espagnols sont plutôt cantonnés dans un statut d'auteurs volontaristes. Un peu maudits, marginaux. Je dois cependant reconnaitre que depuis trois ou quatre ans l'argent circule davantage dans le milieu. Cela tient sans doute à une meilleure gestion et une augmentation significative des ventes et cela a pour conséquence que les auteurs commencent à être un peu payés pour leur travail. Cela peut vous sembler invraisemblable mais jusqu'à il y a peu, les auteurs n'étaient pas ou peu payés ! C'était absolument symbolique. Je ne sais pour le prestige et le statut de l'auteur espagnol mais ses finances, elles, s'améliorent !

PG: En Angleterre beaucoup de dessinateurs, de scénaristes travaillent désormais pour le marché américain où il y a assurément beaucoup plus d'argent. En Angleterre, le marché se résume à celui qu'offre la presse, qui se réduit de plus en plus. Les bandes dessinées publiées dans les journaux s'adressent massivement aux plus jeunes. Il est donc difficile de gagner sa vie si vous vous faites des *graphic novels* pour les adultes, directement pour des éditeurs anglais. Les choses changent un peu avec les succès de *Ghost World* de Daniel Clowes, *Jimmy Corrigan* de Chris Ware et les ventes qui en découlent. Bien sûr nous avons de grandes vedettes comme Alan Moore, Grant Morisson ou Neil Gaiman, connu à la fois comme écrivain et auteur de bandes dessinées. Je pense que cela aide beaucoup à jeter des passerelles avec d'autres formes. Quelqu'un comme Alan Moore avec la sortie de films comme *From Hell* ou *The League of the Extraordinary Gentlemen* ou encore la parution d'un livre qui sera vraiment important, *Lost Girls*, au contenu explicitement pornographique. Il est important d'avoir des grands créateurs aux idées fortes et originales qui intéressent les médias et des porte-paroles très connus comme par exemple l'écrivain Philip Pullman qui est presque aussi célèbre que J.K. Rowling et qui est un grand admirateur de la bande dessinée. D'autres écrivains témoignent régulièrement, dans les grands journaux anglais de leur intérêt pour *Palestine* de Joe Sacco. Je dirige pour ma part un petit festival à l'Institut des Arts Contemporains de Londres où nous avons eu des invités comme Lewis Trondheim, David B. mais aussi Seth, Ware, Sacco, Burns, Spiegelman, pour lesquels nous organisons des débats avec des interlocuteurs du monde littéraire : Ian MacEwan s'est entretenu avec Posy Simmonds, Philip Pullman avec Art Spiegelman. Cela montre que la bande dessinée peut être prise au sérieux.

JPM: Benoît, un mot sur la situation des auteurs en France ?

BM: Il faudrait interroger les auteurs présents dans la salle qui sont mieux placés pour répondre. Je crois que l'on pose de moins en moins à un auteur la question « *mais à part ça qu'est-ce que vous faites pour vivre ?* ». Qui est la question que l'on posait à Hergé dans les années 70. Aujourd'hui plus personne ne se demande si un auteur est un artiste ou non.

Yvan Delporte: Les auteurs se posent eux-mêmes la question !

JPM : Nous avons à peine évoqué les relations entre l'université et la bande dessinée. Mais qu'en est-il des bibliothèques de lecture publique ? La bande dessinée y a-t-elle sa place comme dans les bibliothèques françaises ? La question vaut pour les médias : est-ce qu'on parle de bande dessinée dans la presse ?

AA : En ce qui concerne l'entrée à l'université, Harry Morgan a bien expliqué qu'en France vous n'avez pas de postes dédiés à la bande dessinée. Il en va de même en Espagne. Cependant j'ai dernièrement détecté un peu plus d'intérêt dans l'élaboration des thèses qui abor-

dent le sujet. Ce sont des thèses que l'on retrouve dans les filières journalistiques, littéraires et artistiques. Ces trois filières principales peuvent dériver vers des études spécialisées. Généralement ceux qui mènent ces recherches sont des gens qui aiment la bande dessinée parce que les études universitaires ne les encouragent pas à se diriger vers cette voie. En guise d'exemple je peux vous donner l'anecdote suivante : cette année, dans mon université au pays basque, j'ai obtenu de la bibliothécaire que l'on puisse constituer un fonds de bandes dessinées pour le prêt aux étudiants dès l'année prochaine. Ce sera la première fois en 25 ans d'exercice.
Pour ce qui est de la presse : on parle essentiellement de bande dessinée à l'occasion du festival de Barcelone, début juin. Moment donc où l'on peut trouver dans des journaux nationaux des références à la bande dessinée. Il y a aussi des revues généralistes, culturelles ou littéraires qui consacrent des rubriques à l'actualité de la bande dessinée. On doit reconnaitre que de ce point de vue il y a un net progrès. Voila c'est tout !

PG : La situation est presque la même en Angleterre. Il n'y a pas d'enseignement consacré à la bande dessinée. On peut l'étudier dans les cours qui portent sur l'étude des médias (*media studies*). A l'université de Glasgow, le département d'études françaises propose des thèses sur la bande dessinée franco-belge. Il est aussi possible de faire de la bande dessinée dans les écoles d'art. Mais ce n'est pas reconnu comme de la bande dessinée ou des comics. Surtout pas ! On préférera parler de « *narrative illustration* » ou d'« *authorial illustration* ». On y fait vraiment de la bande dessinée mais en passant par ce biais.
Dans les bibliothèques et les librairies, la situation s'améliore avec le succès des romans graphiques. Chez un grand libraire londonien, il y a maintenant une section importante consacrée au roman graphique, au rez-de-chaussée, qui comporte beaucoup de références. Les livres y sont classés par catégories et les ventes sont importantes. Les mangas sont évidemment très présents, comme partout dans le monde.
Récemment pour un programme d'alphabétisation, notamment en direction des jeunes garçons qui lisent peu, une grande agence, Reading Agency, a lancé une campagne de promotion des mangas – liés à l'animation et aux jeux vidéos – pour les bibliothèques scolaires. Même si de grands journaux s'en sont émus comme le *Daily Mail* par exemple qui a crié au scandale « *Horreur, les mangas vont corrompre notre jeunesse !* », le résultat est très probant et cela a encouragé les bibliothèques à proposer de la bande dessinée et pas seulement des mangas.
Du côté de la presse, comme je l'ai déjà dit, nous assistons à des débuts prometteurs. Une génération de jeunes journalistes qui connaissent la bande dessinée et l'apprécient, en font l'éloge dans leurs journaux qui leur accordent de plus en plus d'espaces. J'ai moi-même entamé une collaboration avec le *Daily Telegraph* où j'ai récemment consacré un long article au *Bouddha* d'Osamu Tezuka, qui a même été désigné comme le roman de la semaine par ce grand quotidien ! C'est vraiment bizarre et cela reste exceptionnel !
En conclusion, je dirai que les choses évoluent. La situation reste toutefois difficile. L'évolution est lente, frustrante mais il est évident que dans le monde entier la bande dessinée est de plus en plus acceptée. C'est une évolution cérébrale – je suis un peu « new age », excusez-moi – : la lecture des images est une découverte pour le grand public qui avec le temps va se familiariser de plus en plus avec la bande dessinée.

BM : Le manga joue un rôle important dans ce processus. Il ne faut pas oublier que si Spiegelman n'avait pas lu *Gen d'Hiroshima*, il n'aurait pas fait *Maus* ! Je suis frappé de voir qu'à deux ou trois ans près, il y a en France la création de structures indépendantes alternatives comme l'Association et le début de traductions massives de mangas. Il y a deux points communs : ce sont deux bandes dessinées avec un dessin/écriture, un dessin narratif – même si cela peut être parfois une bande dessinée très intimiste pour certains éditeurs alternatifs. C'est cela qui a fait le lien. Aujourd'hui, les succès de la bande dessinée française à travers le monde ne sont pas les best-sellers dont on a chaque semaine la liste dans *Livres Hebdo*. Ce n'est pas *Largo Winch*, ce n'est pas *XIII*, pas *Blake et Mortimer*. Le livre que l'on voit le plus dans les librairies du monde entier

c'est *Persépolis* de Marjane Satrapi ou les livres de David B., de Joan Sfar, de Lewis Trondheim et quelques autres. Mais pour revenir à ce disait Paul, je ne suis pas un évolutionniste. Je pense que *Krazy Kat* c'est aussi, voire plus fort, que certaines bandes dessinées qui paraissent aujourd'hui. Maintenant cette bande dessinée qui se déploie sur un nombre de pages plus important, qui est peut-être plus minimaliste dans la forme, moins « tape-à-l'œil » du côté du graphisme, même si l'école *Métal Hurlant* a eu beaucoup d'importance. On est revenu à des choses plus fondamentales, – plus primitives parfois ! – et qui touchent plus les gens probablement. C'est peut-être cela aussi l'évolution du statut de la bande dessinée : le manga n'est pas l'ennemi, contrairement à ce que certains croient, de la reconnaissance de la bande dessinée mais un des moyens forts de cette reconnaissance.

JPM : Vous venez de répondre à la question que je n'ai pas encore posée sur la part grandissante du manga et sur l'influence qu'elle peut exercer sur les productions nationales ! Antonio n'a pas vraiment abordé ce sujet.

AA : Pour compléter brièvement le tableau que j'ai commencé à peindre du marché espagnol, je peux dire que sur les quelque 1 000 titres de BD édités chaque année en Espagne, 150 ou 160 sont espagnols. Soit, environ 10 % de la production. Les 90 % restant se partagent entre ce que l'on nomme la « bande dessinée européenne » essentiellement francophone, bande dessinée américaine et bande dessinée japonaise. La proportion de BD européennes – environ 20 % – est en baisse depuis quelques années, au profit des productions américaines et japonaises. Si la part de ces deux productions était équivalente il ya deux ans, je crois que le manga a désormais pris le dessus. Le lectorat des mangas est très fidèle et augmente de façon très rapide. Il est en plus très actif. Le succès est tel qu'à Barcelone il y a maintenant un festival consacré au manga qui connait un très grand succès. En résumé : la production de manga est croissante et commence à être dominante !

BM : Ce qui est intéressant par rapport au phénomène manga c'est que nous sommes là au cœur des questions de légitimation, de contre-culture qu'abordait Harry Morgan tout à l'heure. Il y a quelques jours, je suis allé au salon consacré à la bande dessinée et à la culture japonaise, « Japan expo » et certaines activités que j'y ai vues m'ont fait penser aux soirées diaporama organisées par Moliterni. Je crois qu'il y a une dimension qu'Harry n'a pas notée et qui est présente aujourd'hui dans les mangas, dans cette « culture fanique » du manga, c'est le côté régressif. Si Burne Hogarth, qui est certainement un des plus mauvais dessinateurs de toute l'histoire de la bande dessinée [*rires*] a été tellement porté aux nues pendant de si longes années c'est parce que des tas de garçons qui avaient 10 ans dans les années 30/40 avaient été frappés, parfois même avaient des émotions érotiques à la lecture de *Tarzan*.
Je crois qu'il y a ça aussi actuellement par rapport aux mangas. Le manga s'isole, se ghettoïse. Le discours que l'on doit tenir sur le manga ne doit pas être différent de celui que l'on tient sur la bande dessinée. Je crois que le discours que Paul Gravett développe dans son livre sur les mangas aurait très bien pu l'être pour d'autres formes de bande dessinée, tout en tenant compte des cultures des pays dans lesquelles elles se déploient. Au festival d'Angoulême, nous avons beaucoup de retard et il est grand temps de décloisonner et de dire que la bande dessinée c'est à la fois la BD japonaise, américaine, française, espagnole, anglaise… Ce qui est partagé, c'est cette manière de raconter des histoires en dessin et que cela existe partout dans le monde. Je suis vraiment frappé que, où que l'on aille, on rencontre des traditions, la plupart du temps liées à l'histoire de la presse. C'est aussi un écueil pour le manga qui s'enferme dans un système de clans, qui se forge une « culture spécifique » (une culture propre) et régressive : le karaoké et tout le reste, que j'associe à la « Gloubi-boulga Night » et à la « nostalgie Casimir » ! On ne peut pas regretter ses couches-culottes toute sa vie ! Il faut passer à autre chose. Je reviens aux premiers fans de bande dessinée chez qui ce sentiment dominait – « *Qu'est-ce que c'était bien quand Maman m'achetait* l'Epatant, *ou* l'Intrépide *et* Robinson *!* »

Jean-Luc Fromental: Que la bande dessinée soit associée à l'enfance me parait une évidence. Pour des gens de notre génération *Tintin* joue un rôle matriciel. Même pour des gens d'âge mûr, le retour au confort quasi prénatal existe ! Alors c'est terrifiant quand à San Diego[3] cela prend la forme de jeunes filles obèses déguisées en Barbarella ou les *cosplays* des conventions japonaises. Mais cette dimension est inscrite dans le « Folk Art ». C'est un élément puissant, que l'on peut transcender, les artistes peuvent s'en emparer, le dépasser et le porter plus loin. L' exemple du succès foudroyant de *Ethel et Ernest* de Briggs qui est une œuvre d'une maturité incroyable mais qui joue avec les codes, non plus de la bande dessinée mais de la littérature enfantine – Briggs au départ est un illustrateur jeunesse.

BM: C'est aussi le travail de Daniel Clowes ou de Chris Ware qui s'inscrivent dans ce registre du détournement ■

La bande dessinée, pratique culturelle

Gilles Ciment

Comme le remarquent plusieurs intervenants de cette Université d'été de la bande dessinée, de même que Thierry Groensteen dans son dernier ouvrage qui porte sur un sujet voisin[1], la bande dessinée a accompli un long processus de légitimation et entamé une phase d'institutionnalisation. De plus en plus d'éditeurs généralistes investissent dans ce secteur (Le Seuil, Denoël, Gallimard, Actes Sud…). Les bandes dessinées sont sorties des librairies spécialisées pour essaimer dans les librairies générales, et dans la grande distribution (Leclerc se vante d'être le « premier libraire de BD de France »). Grâce à la BD, les bibliothèques publiques font grimper les statistiques de rotation des ouvrages : 25 millions d'albums ont été empruntés en 2004 ! Les adaptations au cinéma se font innombrables, y compris d'œuvres peu connues : *Charly* de Lapière et Magda était-il autant destiné qu'Astérix ou Lucky Luke à faire l'objet d'une adaptation (*L'Avion* de Cédric Kahn) ? La bande dessinée a quitté la Délégation aux arts plastiques pour rejoindre la Direction du livre et de la lecture, et bénéficie des aides et soutiens du Centre national du livre. Le Salon d'Angoulême est devenu Festival il y a dix ans, le Centre national de la bande dessinée et de l'image avait ouvert ses portes un peu avant, des expositions ont lieu dans des lieux prestigieux, jusqu'à la Bibliothèque nationale de France en son année inaugurale, une résidence d'auteurs s'est ouverte à Angoulême, on donne des noms d'auteurs de petits miquets à des rues et des écoles…

Une légitimation très critiquée

Selon le sociologue Bernard Lahire, qui révise les théories de Bourdieu en y introduisant la notion de

1 | Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, éditions de l'An 2, Angoulême, 2006.

dissonances culturelles, « *plus le domaine réservé de la culture légitime s'étend (jazz, photographie et cinéma hier, bandes dessinées, rock ou séries télévisées qui sont les nouveaux prétendants aujourd'hui), et plus la foi en la légitimité culturelle s'étiole. Plus le nombre de "dieux légitimes" auxquels on est autorisé par les diverses institutions de la culture à vouer un culte augmente, plus le degré général de croyance culturelle diminue. Mais il y a aussi le fait que les producteurs culturels eux-mêmes ont déployé dans leur création même des stratégies de mélange de genres maintenues séparées dans un état antérieur de l'offre culturelle.*[2] »
S'il fait allusion aux émissions de Thierry Ardisson qui mêlent écrivains et stars du porno sur son plateau, nous pouvons penser, dans le domaine qui nous occupe aujourd'hui, au mariage Gallimard-Soleil…
Certains penseurs et philosophes, Alain Finkielkraut et Bernard-Henri Lévy en tête, se sont plaints, à la fin des années 80, que tout soit devenu culture, sans qu'il soit possible de distinguer la création de l'industrie, la culture et le divertissement. La culture, selon eux, a perdu son unité en cherchant sa démocratisation. On va désormais au spectacle comme on va à la piscine, la fréquentation des lieux culturels est un loisir, un passe-temps, qui en vaut bien un autre. Cette évolution, disent les détracteurs de la mutation des politiques publiques, est visible dans le terme même de « pratiques culturelles », vocable très large qui embrasse aussi bien la fréquentation des galeries de peinture que la pratique de la broderie, le tournant politique ayant été pris par Jack Lang à l'arrivée de la gauche au pouvoir, avec l'instauration de nombreux événements culturels à caractère festif. Pour amener la culture à tous et tous à la culture, on aurait refaçonné la culture pour la rendre plus « populaire » : ainsi des opéras au stade de France et des grandes expositions très médiatisées. Les expositions du Festival d'Angoulême au tournant des années 90, comme l'exposition-spectacle « Opéra Bulles » à La Villette en 1991, singeaient cette tendance des musées. Mais cette fois non pour attirer les classes populaires à la culture, mais plutôt pour faire accéder la bande dessinée au rang d'objet culturel, en lui érigeant un trône grandiose et clinquant.
Dans le cas de la bande dessinée, la réalité même d'une telle légitimation peut être mise en doute. Le Salon est devenu Festival, mais c'est peut-être pour mieux cacher que son côté mercantile prend toujours plus de poids avec un sponsor très voyant, que les médias en parlent de plus en plus comme d'une foire en trompetant les chiffres de fréquentation, que le public s'intéresse davantage aux stands et aux dédicaces qu'aux expositions et rencontres… La bande dessinée est, selon la loi, toujours destinée à la jeunesse (et le bras armé de cette loi estime toujours qu'elle corrompt ladite jeunesse), et elle n'a presque pas droit de cité au Salon du livre de jeunesse de Montreuil…

L'absence de médiateurs culturels

Par ailleurs, nul art « légitime » ne souffre d'une telle déficience en médiation, qu'elle soit institutionnelle ou culturelle. Pour ce qui concerne la première catégorie, il suffit de pointer, dans la seule capitale, la carence en équipements décents. Alors que l'on y trouve deux bibliothèques de cinéma (la BIFI et la Bibliothèque du cinéma François Truffaut) ou une bibliothèque des littératures policières (la Bilipo), plusieurs archives filmiques (la Cinémathèque française, la Cinémathèque universitaire, la Cinémathèque scolaire de la Ville de Paris, le Forum des Images, les Archives du film, le Département de l'audiovisuel de la BNF, l'Inathèque…), on cherchera en vain une bibliothèque spécialisée en bande dessinée ! Et ce ne sont ni les grandes bibliothèques ni les bibliothèques publiques qui joueront même une petite part de ce rôle. La Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou, symbole de la démocratisation de la lecture victime de son succès, avait dû abandonner la bande dessinée un an après son ouverture, pour y revenir aujourd'hui très timidement et selon des modalités controversées (en achetant les seuls albums primés à Angoulême, comme si l'on acquérait des romans selon les prix littéraires…)[3] ; le dépôt légal BD

2 | Bernard Lahire, *La Culture des individus, dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », Paris, 2004.
3 | Cf. *Bulletin BPI* n° 16, Centre Pompidou, Paris, janvier-mars 2006.

de la Bibliothèque nationale de France est délocalisé à Angoulême ; les bibliothèques municipales traitent les bandes dessinées comme nul autre document ou genre : en vrac, sans classement, accompagnées de très peu de littérature critique, pas d'abonnement à *Neuvième Art* quand deux ou trois revues de cinéma ont droit de cité…

Devant une production qui atteint aujourd'hui 3 000 titres par an, comment le lecteur peut-il s'y retrouver ? Ce rôle de tri, de sélection, d'orientation, d'aide au choix est normalement assuré par un certain nombre de médiateurs qui semblent cruellement (et uniformément) manquer à la bande dessinée. Contrairement au cinéma, à la musique, à la littérature, aux beaux-arts, il s'agit d'une consommation qui n'est pas davantage « éclairée » dans le secteur commercial et culturel qu'elle l'est, comme on l'a vu, dans le secteur institutionnel.

Les éditeurs

Les catalogues et les ouvrages eux-mêmes donnent très peu d'indications (standardisation des albums, absence de prière d'insérer, de résumé, de biographie…). Parfois même la couverture est illustrée par un graphisme très trompeur par rapport à celui des planches qu'elle enserre…

La critique

Le sujet sera abordé plus loin par Thierry Groensteen. Avançons seulement que la bande dessinée a quarante ans de retard sur le cinéma dans ce domaine, alors même qu'elle a près de soixante-dix ans d'avance sur lui par son existence… Le cinéma a eu droit à ses tribunes dans les journaux dès les années 10, à une vraie critique dans les années 20, à des revues de cinéma sérieuses dès les années 30, à un âge d'or critique dans les années 50 et 60, puis à l'éclosion de magazines plus populaires (renouant avec ceux des années 30 et 40) à la fin des années 70, grâce à la généralisation de l'impression couleur. Il faut en revanche attendre 1955 pour voir paraître le premier essai en français (sur *Pif le chien*, par un critique de cinéma, comme le rappelait Harry Morgan). Coexistent une multitude de revues de cinéma, dont les deux principales ont dépassé les cinquante ans d'existence, alors que la bande dessinée a droit à une revue annuelle (*Neuvième Art*), depuis peu une revue d'intervention, théorique et polémique, essentiellement animée par des auteurs (*L'Eprouvette*), et des fanzines parfois de tenue professionnelle, faisant preuve de longévité mais aussi rares (*Le Collectionneur de bandes dessinées, PLG*).

Les médias

Le sujet est évoqué lors d'une table ronde de cette Université d'été. Je n'y reviendrai pas, sauf pour avancer quelques explications sur la télévision : d'une part l'impuissance de celle-ci à filmer la bande dessinée ; d'autre part les dessinateurs sont des personnages un peu « autistes » pas très « bons clients » contrairement aux écrivains qui parlent bien, aux musiciens et aux comédiens qui ont l'expérience de la scène, aux gens de cinéma qui ont le prestige… Par ailleurs on connaît peu de réflexions d'auteurs de bande dessinée sur leur art avant Eisner, McCloud ou Menu…

Les librairies

Comme dans les bibliothèques, les bandes dessinées ont généralement droit à des bacs en vrac, au mieux à un classement par personnages ou par genres, peu de conseil chez les libraires généralistes.

Le système scolaire

À cause du discours des éducateurs dont parle Harry Morgan, il est fait peu de cas de la bande dessinée. Et en tout cas pas d'initiation à son art et son esthétique, de hiérarchisation de ses classiques (au demeurant non disponibles).

C'est aussi vrai au sein de la **famille**, dans la mesure où la bande dessinée est une lecture de l'enfant et de l'adolescent, étrangère aux parents. Soit qu'ils n'aient pas été lecteurs (puisque ici nous échappons au modèle du lecteur enfant de lecteurs), soit qu'ils soient « largués » par l'évolution du medium (nouveaux auteurs, nouveaux genres tels que l'*heroic fantasy*, nouveau venu comme le *manga*).

Où ranger la BD dans les pratiques culturelles ?

Dans la culture parce que c'est une lecture ? Dans les divertissements parce que ce n'est pas une « vraie lecture » (*sic*) ? La lecture se révèle au centre des pratiques de distinction entre les classes sociales et les individus. Les manières de lire, les supports de lecture différencient classes sociales, publics et individus.

L'arrivée de la gauche au pouvoir au début des années 80 et les initiatives de Jack Lang ont marqué l'élargissement considérable du champ de la culture, jusqu'alors cantonné aux beaux-arts et belles-lettres. De même que l'enseignement et l'éducation se démocratisent, la culture, en recouvrant de nouveaux champs, atteint aussi de nouvelles classes sociales et de nouvelles tranches d'âge. L'idée de culture subit de grandes transformations. Le champ conceptuel de la lecture en particulier va progressivement s'étendre à tous les supports de l'écrit, de l'imprimé à l'écran, et à tous les modes de lecture, y compris la bande dessinée. Lire est devenu passer du temps avec toutes sortes d'écrits. Devant les difficultés de l'enseignement et l'échec scolaire, de nombreuses pratiques culturelles populaires, dont la bande dessinée, deviennent « didactisées ».

La bande dessinée a quitté les arts plastiques pour rejoindre le livre et la lecture, mais n'est presque jamais prise en considération dans les études sur les pratiques culturelles, qui ne l'incluent pas dans le champ de la lecture ! Est-ce par manque de considération (ce qui viendrait confirmer l'illusion d'une légitimation) ou parce qu'elle se comporte vraiment différemment ? Nous le verrons sur le plan notamment de la différenciation sexuelle. C'est aussi vrai sur le plan de la consommation. La presse, les livres et la papeterie représentaient en 1990 plus de 20 % des dépenses culturelles et de loisirs des ménages, pour ne pas dépasser les 15 % en 2004. Pendant ce temps, l'informatique (y compris CD-ROM et jeux) passait de 1,9 % à 7,5 %, les services culturels (essentiellement redevance TV, abonnements câble et satellite) passaient de 9,6 à 11 %, et les jeux de hasard de 6,7 à 9,8 % ![4]

Or dans le même temps, et surtout entre 1995 et 2004, la bande dessinée connaît une très forte croissance, en nombre de titres (multiplié par 5), en ventes et en chiffre d'affaires. La bande dessinée a donc bien un statut à part dans la lecture.

Benoît Mouchart déclare ranger la bande dessinée plutôt dans les divertissements que dans les arts et lettres : sa croissance dans une société qui abandonne le livre pour les loisirs de divertissement lui donnerait-elle raison ?

Le paradoxe sexuel en dit long

Les femmes sont plus nombreuses à lire des livres : selon l'INSÉE, 38 % des hommes déclarent n'avoir lu aucun livre au cours des 12 derniers mois, contre 25 % des femmes seulement[5]. Ce qui est une nouveauté, car en 1973, c'était 28 % des hommes et 32 % des femmes[6] ; et ce qui est encore plus flagrant chez les 15-24 ans, puisque 33 % des garçons et seulement 13 % des filles n'ont pas lu au cours de l'année écoulée. Et quand les femmes sont lectrices, elles lisent un nombre plus élevé d'ouvrages (23 livres en moyenne contre 19 pour les hommes). Les femmes sont davantage lectrices, et se sont emparées de genres autrefois masculins, comme le roman policier, très nettement masculin en 1973 et qui s'est féminisé au fil des années 80 et 90. Les seuls genres aujourd'hui encore majoritairement masculins sont les livres de sciences et techniques, les livres consacrés au sport (vous connaissez beaucoup de lectrices de *L'Equipe* ?) et… les bandes dessinées !

Une étude portant sur la population étudiante[7] détaille davantage : les filles lisent plus fréquemment des romans et nouvelles (76 % contre 42,5 % des garçons), y compris policiers (38 % des filles, 23 % des garçons), et des ouvrages à forte légitimité

4 | Source : INSÉE, *Enquête permanente sur les conditions de vie (EPCV)*, chaque année de 1990 à 2004.

5 | Source : *INSÉE, Enquête sur la participation culturelle et sportive*, 2003 (menée dans le cadre de l'EPCV, sur un échantillon de 5 626 personnes de 15 ans et plus résidant en France).

6 | Nous disposons d'une série d'enquêtes sur les *Pratiques culturelles des français*, menées par le Département des études du ministère de la Culture en 1973, 1981, 1989 et 1997, sur un échantillon représentatif de la population française de 15 ans et plus (qui était de 2 000 individus en 1973).

culturelle tels que le théâtre et la poésie (21,2 % contre 10,7 %). Les garçons préfèrent la science-fiction (lue par 30,4 % d'entre eux, pour 20 % des filles), les livres de sciences et techniques (à 35 %, et seulement 14 % pour les filles) et les bandes dessinées (54,4 % des garçons et 37,1 % des filles déclarent en lire). De ce point de vue, les goûts des étudiants se rapprochent de ceux de l'ensemble des Français.

Ce serait à mon avis se leurrer que d'attribuer la cause de cette désaffection féminine envers la bande dessinée au seul règne machiste sur le genre (on ne compte plus les Lara Croft en couverture d'album), qui ferait fuir les rayons BD par les jeunes filles, comme le suggère Thierry Groensteen. Sans entamer la conjecture de l'œuf et de la poule, il est permis de se demander si ce ne serait pas plutôt, comme le confirmeront d'autres indices, la marque d'une absence de profit symbolique procuré par la lecture de bandes dessinées, de leur manque de légitimité culturelle, dont les femmes sont avides, étant encore dans un processus d'appropriation du domaine de la lecture.

La jeunesse et la bande dessinée

Les études sur les pratiques culturelles portent généralement sur la population de plus de 15 ans. Nous avons peu de données sur l'enfance et l'adolescence. On sait que, même ténus, les liens avec l'univers culturel lors de l'enfance ont une influence non négligeable sur les pratiques à l'âge adulte : 41 % des personnes qui ne pratiquaient aucune activité culturelle pendant l'enfance se tiennent entièrement en retrait des loisirs culturels à l'âge adulte, contre seulement 20 % pour celles qui en pratiquaient au moins une[8]. Toutes les activités culturelles, même les plus répandues, sont sensibles aux acquis de l'enfance. Les éditeurs auraient tort de délaisser ce marché qui leur assure des lecteurs adultes, ou le laisser aux mains de la concurrence japonaise. Hélas cette enquête, elle aussi, excluait les bandes dessinées (comme la presse) du champ de la « lecture ».

Une étude sur les adolescents[9] examine les activités pratiquées « tous les jours ou presque » en dehors du temps passé à l'école, selon l'âge, de 6 à 17 ans. On constate que la bande dessinée connaît une lecture intense (21 % des 6-11 ans, 18 % des 12-14 ans) avant de s'effondrer à 6 % des 15-17 ans, soit une division par trois !). Pendant ce temps, la lecture de livres passe de 27 % à 13 % (baisse de moitié), tandis que se profilent d'autres activités : la radio passe de 20 à 74 %, les CD de 18 à 72 %, le cinéma (1 fois par mois) de 37 à 61 %, le téléphone de 3 à 23 %. Les autres activités restent stables (hormis la lecture du journal, insignifiante avant 12 ans, puis passant de 9 à 18 %).

Le « temps pour soi » de l'enfance

Selon le sociologue François de Singly[10], la lecture de livres semble contribuer à la constitution d'un « temps pour soi » féminin au sein de l'espace conjugal, à l'instar du rôle joué par certains usages de la télévision, du sport ou de l'ordinateur pour les hommes. On pourrait avancer de la même manière que la lecture de bandes dessinées a toujours été un « temps pour soi » de l'enfance et de l'adolescence au sein du cercle familial. Une lecture échappant aux obligations de lecture scolaire et n'appartenant pas au corpus des parents (encore plus manifeste dans le cas des mangas).

Les étudiants

L'étude de l'Observatoire de la vie étudiante prend la relève et révèle que les étudiants sont principalement lecteurs de romans et nouvelles, les bandes dessinées arrivant ensuite, devant les romans policiers et les ouvrages de sciences humaines et sociales. On apprend que la proportion des lecteurs de romans et nouvelles baisse régulièrement (de 70 % en 1994 à 62 % en 2003), de même que les essais et les ouvrages philosophiques (de 28 % à 18,7 %) et les livres scien-

7 | Sources : Observatoire de la vie étudiante, *Enquête sur les conditions de vie des étudiants*, 2000 (questionnaire auprès d'un échantillon de 20 000 étudiants).

8 | Source : INSEE, *Enquête permanente sur les conditions de vie des ménages* d'octobre 2000 et sa partie variable « Transmissions familiales ».

9 | *Réseaux* n° 17, « Les jeunes et l'écran », Hermès Publications, Paris, 1999.

10 | François de Singly, *Libres ensemble*, Nathan, coll. « Essais & Recherches », Paris, 2000

tifiques et techniques (de 33 % à 24 %). La science-fiction est en hausse, de même que les romans policiers et la bande dessinée (de 42 % à 44,5 %).
Bernard Lahire note que les ouvrages dont la légitimité culturelle est moindre – romans policiers, de science-fiction ou bandes dessinées – et qui sont généralement mis à distance par les étudiants de lettres (39,3 % seulement déclarent lire des bandes dessinées), attirent des publics très différents mais qui se définissent par leur égal éloignement à l'égard de la culture légitime classique (littéraire et artistique) : étudiants d'IUT et STS industriels (62,4% lecteurs de BD), de sciences et techniques (52,3%), des classes préparatoires scientifiques (64 %), de médecine (64 %). « *Alors qu'un étudiant de formation classique repère certains genres d'ouvrages comme étant incompatibles avec sa haute dignité culturelle, un étudiant de formation scientifique, à la dignité scolaire tout aussi élevée, se l'approprie sans réticence dans une sorte de candide iconoclasme.* »
Enfin le prêt d'ouvrages par des amis est le plus souvent le fait d'étudiants dont les pratiques de lectures sont beaucoup plus extrascolaires et orientées vers le divertissement (SF, polar, BD). En outre, les étudiants des classes préparatoires littéraires ont le plus de chances de posséder plus de 100 livres alors que les étudiants en sciences et techniques en ont moins. CQFD : un livre qu'on ne cherche pas à posséder n'est pas investi de la même reconnaissance sociale.

Pour une étude sur la pratique culturelle de la bande dessinée

Les études sur les pratiques culturelles des Français, des adolescents ou des étudiants, ou sur la lecture dans les mêmes échantillons n'incluent que rarement la bande dessinée. Et lorsqu'elles le font, incluant la bande dessinée dans le champ de la lecture, par effet de masse, comptent « la BD » aux côtés du théâtre, de la poésie, des romans et nouvelles, etc. Il serait heureux qu'elles l'incluent toujours, mais n'allons pas jusqu'à rêver qu'elles distinguent entre divers genres ou catégories de bandes dessinées...

Une étude particulière est toutefois appelée de nos vœux, sur les pratiques culturelles liées à la bande dessinée, qui inclurait la lecture, la visite d'expositions ou de festivals, la lecture de critique, pratique amateur de la bande dessinée... Une étude qui distinguerait également entre plusieurs catégories de bandes dessinées : répartitions par genres, mais aussi par 48CC/ « création » / comics / manga. Une étude qui porterait enfin sur toutes les tranches d'âge, de 7 à 77 ans...
La pratique de la bande dessinée (et non sa lecture) n'est bien évidemment, du fait de son volume non significatif, jamais évoquée dans les études des comportements culturels des Français, qui évoquent néanmoins toujours différentes activités artistiques pratiquées en amateur : théâtre, musique, chant, danse, peinture, dessin... Il y a beaucoup plus de musiciens amateurs que de professionnels, et on connaît le succès des chorales d'amateurs. Combien y aurait-il de dessinateurs de bande dessinée « amateurs » ? Les fanzines aujourd'hui sont dans le « in » du festival d'Angoulême... et la surproduction actuelle ouvre grand les portes des éditeurs aux « amateurs » qui deviennent vite professionnels, avant d'abandonner la bande dessinée au premier échec pour s'orienter vers le jeu vidéo. Mais après tout, en l'absence d'un enseignement de la bande dessinée véritablement développé (rejeté par les écoles d'art, ignoré par l'université, curieusement absent des cours municipaux d'adultes...), il faut bien être amateur avant de devenir professionnel...
Un pan entier du champ d'investigation que constitue la lecture de bandes dessinées échappe, en raison de sa diffusion restreinte et donc de sa valeur statistique nulle, aux différentes études : la bande dessinée que l'on appelle tantôt « de création », tantôt « indépendante » ou encore « alternative »... Or il serait intéressant de vérifier plusieurs points avancés par nous de façon intuitive, résumés en une assertion : lorsque la bande dessinée atteint d'autres publics que ceux révélés par les études (concernant « la BD ») ou ceux que nous connaissons (concernant la bande dessinée de création), ce n'est généralement pas pour les conquérir plus durablement. Qu'un

Astérix se vende à plus de trois millions d'exemplaires ne va pas convaincre les millions de lecteurs qui n'auront lu que cet album au cours des dernières années qu'ils ont affaire à un genre estimable, légitime. Et lorsque la bande dessinée d'auteur atteint un public plus large qu'à son habitude, celui-ci ne la perçoit pas comme échantillon d'un territoire à découvrir (la bande dessinée de création), mais généralement comme des documents de témoignage (*Maus, Persépolis*). Ce ne sont par ailleurs jamais des ouvrages s'apparentant au standard classique de la BD (le « 48CC » décrié par Jean-Christophe Menu, ou « 48 pages cartonné couleur »), mais s'apparenteraient plutôt au format du roman. Dans les années 60 c'étaient les beaux livres de Losfeld ou de Pierre Horay, dans les années 70 les bandes dessinées à couverture souples et en noir et blanc d'Hugo Pratt qui touchaient des publics dans la classe dominante, laquelle savait faire là assaut d'originalité dans ses pratiques culturelles, sans se commettre de trop près avec une culture de masse. Aujourd'hui, lorsque l'Association rebaptise le prix du meilleur album d'Angoulême « Prix du meilleur livre de bandes dessinées », elle veille à conserver cette « distinction » qui l'apparente aux arts légitimes. La distinction, au sens de Bourdieu, peut donc s'exercer pleinement ■

Enseigner la bande dessinée ?

Gérald Gorridge

Enseigner la bande dessinée est une entreprise plus complexe qu'il n'y paraît ; elle repose sur divers paradoxes dont le principal serait le suivant :

- D'une part, la pédagogie, art d'enseigner, repose sur l'espoir que le message soit assimilé et interprété par l'étudiant et donc s'inscrive dans une forme de pérennité.

- D'autre part, il est une évidence de redire que nous vivons dans une profusion d'images (en occident en tout cas), or l'image dans son abondance produit essentiellement de l'oubli.

Les images s'éteignent dans la mémoire des gens, leur vie est de plus en plus brève. Sur l'écran de verre, les images sont ramenées au même degré d'importance : informations, sport, débat, météo... Un grand reportage y a-t-il le même sens qu'un flash publicitaire ? La guerre vaut-elle un fromage ?

Nous savons aujourd'hui que les images savent mentir, pas uniquement depuis les faux charniers de Timisoara. La caution d'authenticité de l'image photographique ou vidéo a sauté depuis longtemps. Les rédactions bidonnent parfois les séquences de leurs reporters, les journalistes reprennent les mêmes dépêches sans en vérifier les sources, glissant dans la « pensée unique ». Le mensonge devient une pratique facilitée par l'image numérique qui se décompose en pixels.

Mais la bande dessinée se trouve-t-elle en concurrence avec des images de la télévision, vaste machine à oublier ?

Cette question mérite d'être étudiée et nuancée ailleurs.

La bande dessinée comporte d'autres fragilités. Les difficultés de sa médiatisation sont connues, ainsi que celles de sa surproduction et de sa durée de vie de plus en plus brève dans les bacs des libraires.

En l'occurrence, il ne s'agit pas pour moi d'enseigner n'importe quel type d'images : la bande dessinée s'appuie notamment sur le dessin, art qui assume pleinement sa subjectivité, au sein d'un système relatif de significations où la moindre variation change le sens.
Je pense que l' « honnêteté » (au sens que lui donnait Ingres) du dessin déjoue dans la bande dessinée les questionnements qui harcèlent les images médiatiques.

Enseigner, c'est emprunter d'autres chemins que ceux du créateur ; c'est vêtir un autre habit. Il s'agit d'inscrire mes savoirs, mes désirs, ma création dans une perspective de transmission. Sortir de son seul ego, croiser son expérience avec la fantaisie plurielle des étudiants… Un exercice salutaire en somme !

1- La bande dessinée a propension à être enseignée

Un bricolage entre intelligence et désir ?

Pour moi, la bande dessinée, en regard des autres images auxquelles je viens de faire allusion, s'apparente à un bricolage.
Un bricolage au sens fort de Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage* : l'auteur oppose à l'ingénieur – celui qui vise à expliquer, à maîtriser le monde – le bricoleur : celui qui, confronté à une tâche, utilise les matériaux pour leur donner une autre signification que celle leur première destination. Le bricoleur « s'arrange » avec les moyens du bord – le dessin, l'écriture, le cadrage etc., en vue d'un résultat contingent. Le bricoleur improvise.

Dans cette première dimension de relativité, où il s'agit d'évaluer les effets pour eux-mêmes et dans leurs interactions, la bande dessinée peut s'enseigner.

La bande dessinée stimule le *do-it-yourself* qui invite le lecteur à participer au médium : le lecteur se projette, s'identifie aux personnages, reconstitue des intervalles de temps entre les vignettes, remplit les vides du dessin. N'oublions pas que la bande dessinée est un art de l'image fixe et nous rappellerons plus loin ce qu'en a dit Umberto Eco. Le lecteur comble les hiatus et les ellipses aménagés par l'auteur et de ce « travail », il va tirer un plaisir ; l'auteur va agir en sorte que le lecteur se sente intelligent en lisant… et aussi en intelligence avec l'auteur.
Enseigner la bande dessinée, c'est participer de cette intelligence !

Un domaine composite

Enseigner, c'est analyser, donc décomposer ; le processus de la bande dessinée est composite, il met en jeu un grand nombre de variables qui peuvent être enseignées, à la fois pour chacune des composantes – cadre, cadrage, mise en scène, dialogue etc., et dans leur assemblage, leur ajustage. La globalité du sens peut varier dans une certaine amplitude.

Pour évoquer la seconde dimension de cette intelligence de l'image dessinée, je reprendrai le mot de Roland Barthes : « *une image peut donner des envies d'idées* » ; elle ne porte pas sur un enseignement précis, un savoir précis mais elle éveillerait plutôt un désir de penser, une excitation du mental en indiquant des directions inattendues à l'esprit.
Chaque image serait, encore une fois, une chance pour l'intelligence, une « *heureuse possibilité d'aventure* », la découverte d'idées nouvelles et inattendues.
C'est en cela, par exemple, que des images peuvent être données en pâture aux étudiants, comme points de départ ou d'arrivée de récits, et stimuler leur créativité en les plaçant dans un certain inconfort, exogène à leur univers familier.

Un art de la structure

Cela nous amène à évoquer, au troisième petit chapitre de la propension de la bande dessinée à être enseignée, la question de la composition, de la structure, qui joue un rôle décisif en bande dessinée, alors

même qu'elle fut brocardée dans les années 70-80, comme symptôme de l'art académique.
Une image, c'est de la pensée, c'est au stade de sa conception, de la mise en scène et donc de la composition : organisation des décors, des personnages, de l'espace... jusqu'aux lignes de regard qui sont autant de fils invisibles qui guident le regard même du lecteur.
Et cela vaut pour la vignette, la séquence, la planche et même la double-planche organisée en « vis-à-vis ».

Jeux de transcription
De ces propriétés, découle la quatrième caractéristique : la bande dessinée a vocation à toutes sortes de transcriptions.
Nous savons combien la bande dessinée peut susciter des adaptations, depuis la littérature et vers le cinéma, mais également des déclinaisons ; je fais allusion aux contraintes de l'OuBaPo qui peuvent engendrer de féconds développements, à condition que le ton reste léger et la contrainte discrète.
Cette vocation vient de la dimension composite de la bande dessinée et de son aptitude à glisser d'une forme à une autre, d'un sens à l'autre ; d'où la tentation de nombreux auteurs de s'aventurer dans l'interdisciplinarité, de croiser certaines formes artistiques.

J'ai souvent entendu (et j'ai pu affirmer) que l'enseignement de la bande dessinée offrait un raccourci au parcours de l'autodidacte et d'autre part, que l'école d'art jouait le rôle laissé vacant par la disparition des revues, véritable vivier dans lequel pouvaient s'essayer les apprentis-auteurs. Cela est toujours vrai mais il existe bien des aspects qui ne sont pas directement enseignables.

2- En quoi la bande dessinée résiste-t-elle à l'enseignement ?

La bande dessinée est aussi un acte poétique si l'on met en regard son aspect bricolé et la sobriété de ses matériaux – quelques traits frêles sur du papier, que Hokusai appelait « Manga » (soit : « images dérisoires ») – et ses enjeux considérables – puissance d'évocation de la Shoah de Spiegelman –, de dénonciation ou d'indignation, la force de son regard sur le monde – documentaires de Davodeau, par exemple.
On aboutit parfois à une sorte de vertige poétique qui n'échappe pas à Umberto Eco lorsqu'il compare la beauté de la bande dessinée à celle du papillon épinglé, les personnages figés au stade le plus juste de leur mouvement. J'ajoute que ce sens de l'instantanéité identifie profondément le style de chaque dessinateur.

1er difficulté : le traitement des émotions
C'est une conquête somme toute récente que celle des émotions, des sentiments en bande dessinée ; je veux parler des procédés qui y conduisent, en-dehors du recours traditionnel de l'expression des personnages.
Citons le travail sur le souvenir d'enfance ou le fantasme de Gotlib ou Cabanes, les déchirements amoureux de Mattotti, les cauchemars de David B, les lumières subtiles de Pratt ou Chauzy, les pensées secrètes des personnages secondaires livrées par Muñoz, les silences, les correspondances graphiques...
Cet ensemble de trouvailles récentes constitue un paysage sensible de subjectivités au travail qu'il est délicat d'enseigner, de transmettre car elles obéissent aux nécessités profondes de chaque récit. Les auteurs qui les élaborent mettent au point des dispositifs émotionnels d'autant plus subtils que leurs travaux sont en prise sur le réel ou l'autobiographie, à des expériences vécues qu'il s'agit en quelque sorte de partager avec le lecteur.

Et réciproquement, il est intéressant de poser la question : comment certaines attitudes artistiques, choix graphiques ou narratifs, semblent-ils geler ou repousser la transcription des émotions (M.-A. Mathieu, Schuiten...) ?

2e question : doit-on situer la bande dessinée entre art et littérature ?
Il faut reconnaître que c'est une question un peu lancinante mais elle revêt un sens particulier parce

que mon enseignement s'inscrit dans une école d'art (au sens d'arts plastiques). La cohabitation est difficile : il existe une divergence parfois inconciliable de regard et d'appréciation sur un travail d'étudiant.
Je pense que si les échanges étaient possibles dans les années 60, autour du Pop art, ou dans les années 80, autour de la Figuration libre (cf la Dokumenta de Kassel 1981), aujourd'hui, les croisements entre arts plastiques et bande dessinée sont moins évidents.
Il y a au moins deux raisons à cela :

- D'une part, les finalités entre l'art (l'accrochage) et la bande dessinée (la lecture) peuvent apparaître irréductibles.
- D'autre part, l'art contemporain me semble pris dans une logique de déconstruction alors même que la bande dessinée est littéralement obsédée par des problèmes de construction. Le poids du métalangage en art ne concerne qu'une frange minime des auteurs de bande dessinée.

Néanmoins, interroger chaque domaine à l'aune de l'autre reste une exploration très intéressante.

La bande dessinée a été interprétée comme une réaction de l'imagination, une posture aux marges de l'Art avec un grand A.
Elle serait la petite fille des enluminures, elles-mêmes jouant parfois de caricatures nichées dans les marges du texte biblique et destinées à maintenir l'attention des moines, épuisée par les longues lectures.

La bande dessinée contemporaine me semble davantage ressortir du monde littéraire, de l'écriture, parce que le temps y joue un rôle moteur. Temps entendu dans de multiples résonances : entre autres, raconter une histoire à un lecteur, c'est lui faire partager le destin de certains personnages, c'est faire vieillir des personnages et leur faire apprendre quelque chose pour eux-mêmes et pour le lecteur.

J'ajoute que ce rapprochement avec le monde littéraire prend un sens très fort aujourd'hui, alors que nous assistons (depuis une quinzaine d'années quand même) au développement d'une bande dessinée autobiographique, dont la plus intéressante est celle où le personnage principal et l'auteur ne font qu'un. La bande dessinée se met à parler du monde où l'on vit, elle rend compte de son époque (et ne se mord plus la queue – du dragon).
La bande dessinée de genre existe toujours mais elle apparaît comme une survivance dépassée, refermée sur ses modèles et ses stéréotypes.
Avec l'affirmation progressive de cette nouvelle bande dessinée, la spontanéité du trait fait son entrée en scène. Nous nous approchons peu à peu d'une forme de sincérité qui est peut-être la quête essentielle de tous les dessinateurs ■

La situation de l'édition

Jean-Pierre Mercier

Avant de parler de la situation actuelle, je voudrais si vous le permettez prendre un peu de recul et faire un retour en arrière de presque quinze ans. En consultant les dossiers rassemblés dans le centre de documentation du Centre national de la bande dessinée et de l'image, j'ai trouvé un article de *Livres Hebdo* datant de 1992, dont j'extrais les données suivantes : à l'époque, on dénombre 589 titres parus dans l'année, ce qui constitue un recul notable par rapport à l'année précédente, où l'on avait pointé plus de 746 nouveautés, signalées il est vrai comme « *un record historique* ». Jamais autant de titres de bande dessinée n'avaient paru en France. On dénombre alors 34 éditeurs publiant de la bande dessinée, dont les principaux sont Dupuis, Dargaud, Glénat, Casterman et les Humanoïdes associés, qui font à eux cinq plus de 75 % du chiffre d'affaires. Ces éditeurs s'inquiètent de ventes sur un nombre restreint de points de vente (principalement les chaînes culturelles). L'auteur de l'article pointe pour les nouveaux auteurs la difficulté d'être publié et de vivre de son art.
Les best-sellers de l'époque sont *Astérix* et Bilal.

J'ai ensuite consulté les documents concernant l'année 2000. L'ambiance est sensiblement différente. L'heure est au développement, à la diversification, à la découverte de nouveaux auteurs, au lancement de nouvelles collections. On signale 1 055 titres publiés (chiffre en hausse de 32 % par rapport à l'année précédente). Cette augmentation du nombre de titres est imputée à la combinaison du développement de la bande dessinée japonaise, de la vogue des rééditions et des compilations, intégrales, etc., et enfin de la multiplication de ce qu'on appelle les labels indépendants, dont on mesure alors pleinement l'influence. 2000 est l'année où Dargaud lance par exemple la collection Poisson pilote, qui reprend beaucoup d'au-

teurs ayant fait leurs premières armes chez les nouveaux éditeurs, et nombres d'éditeurs *mainstream* ont dans leur panoplie une collection d'ouvrages de petit format et en noir et blanc, qu'on identifie à cette nouvelle bande dessinée d'auteurs. La bande dessinée est en France le premier secteur pour la progression du chiffre d'affaires : un milliard et demi de francs pour 28 millions d'albums vendus. Outre la bande dessinée japonaise, dont le développement est fulgurant depuis le milieu des années 90, les genres en vogue sont ceux de l'imaginaire et particulièrement l'*heroic fantasy* et la science-fiction.
Les best-sellers de 2000, dont la liste semble contredire ce primat affiché des genres de l'imaginaire, sont *Blake et Mortimer*, *Lucky Luke*, *XIII*, *Gaston*, *Tintin*, *Largo Winch*, *Le petit Spirou*. Ce qui dénote dans le public français de l'époque un fort tropisme belge.
On remarque enfin un retour des éditeurs vers la bande dessinée pour la jeunesse : Delcourt a lancé son label spécialisé quelques années auparavant, et l'on voit un début d'investissement de ce domaine par d'autres éditeurs, le premier d'entre eux étant Glénat, qui fait un carton avec *Titeuf*.
Si l'on reste sur les éditeurs, on notera le rachat de Casterman par le groupe Flammarion (déjà détenteur d'Audie/Fluide glacial). Flammarion sera à son tour racheté par le groupe italien Rizzoli.

Pour 2005, les chiffres parlent d'eux-mêmes : il a été publié 3 231 titres, représentant une progression de 25 % par rapport à 2004. Il s'est vendu 33,8 millions d'exemplaires en 2005, à rapprocher des 28 millions cités tout à l'heure pour 2000. Il est raisonnable de penser que le chiffre d'affaires n'a pas progressé dans les mêmes proportions. Selon certains observateurs, si l'on exclut les mangas, la production à été multipliée par 4 en dix ans, alors que le chiffre d'affaires global a progressé dans le même temps de 40 à 50 %.
La France est le premier marché de la bande dessinée en Europe en chiffre d'affaires, en nombre de titres parus et en nombre de lecteurs.
Les best-sellers de l'année passée ont nom *Astérix*, *XIII*, *Petit Spirou*, *Largo Winch*, *Titeuf*, ce qui a un petit air de déjà vu…

Pour ce qui est des tendances, je dirai que l'on peut reprendre ce que je mentionnais à propos de l'année 2000 sur les genres de l'imaginaire, les mangas et la bande dessinée jeunesse, en l'amplifiant. On y ajoutera quelques nouvelles « niches », si je puis dire, certains éditeurs exploitant les séries télévisées et les « pipoles », censés faire un carton auprès du grand public. On a ainsi vu ces derniers mois des titres dédiés à Zidane, Mimie Mathy, le délicat Jean-Marie Bigard ou dans un genre plus rétro, John F. Kennedy et Marilyn Monroe (séparément). On m'a signalé qu'Adeline, ex madame Hallyday est ainsi devenue la scénariste attitrée d'une nouvelle série, *Angeline*. Si les ex-madames Hallyday s'y mettent toutes, la production de titres va de nouveau doubler…
Autre filon largement exploité pour « faire du chiffre » : les albums comiques thématiques sur les fonctionnaires, les médecins, les enseignants, les cyclistes, les surfeurs, les critiques de bande dessinée… Euh non, pas les critiques de bande dessinée.

On dénombre, en 2005, 140 maisons d'édition (125 en 2004) publiant de la bande dessinée, dont les principales sont les suivantes :
- Groupe Média participations qui regroupe, Dargaud, Dupuis, Kana, Lombard, Lucky Comics, Blake et Mortimer, et qui se trouve être le leader sur le marché français et européen.
- Glénat, qui rassemble Glénat proprement dit, Vents d'ouest, et Glénat Mangas. Son développement s'est fait au cours de la décennie passée principalement grâce aux mangas.
- Flammarion, où l'on trouve Casterman, Sakka, Jungle (à 50 % avec un partenaire média) et Fluide Glacial.
- Soleil regroupant Soleil, Soleil Manga, Gochawon et Futuropolis (avec Gallimard)
- Delcourt, qui comprend Delcourt proprement dit et Tonkam

Viennent ensuite des éditeurs « intermédiaires » comme Bamboo, apparus au cours des années récentes et qui se placent sur le créneau d'une bande dessinée commerciale grand public, et enfin ce

qu'il est convenu d'appeler les « labels indépendants », dont le propos se situe du côté de la « bande dessinée d'auteur ». Je m'empresse d'ajouter que l'ordre dans lequel je présente ces différents types d'éditeurs ne traduit en aucune manière une hiérarchie de mes goûts et préférences.

On remarquera que le phénomène de concentration, en cours depuis une décennie, a connu un nouveau temps fort avec le rachat ces derniers mois de Dupuis par le groupe Média Participations. L'impact de la bande dessinée défendue par les labels dits indépendants se mesure paradoxalement par l'arrivée massive de nouveaux éditeurs sur ce qu'on hésite à appeler le « créneau » de la bande dessinée d'auteur. Le fait le plus notable de ce point de vue est la relance du label Futuropolis, effectuée conjointement par Gallimard, propriétaire de la marque, et les éditions Soleil. On note également l'arrivée massive d'éditeurs dits « généralistes » ou littéraires dans le champ de cette bande dessinée auteuriste. Les nouveaux venus ont nom Actes sud, Au diable Vauvert, Gallimard, Lito, Hoëbeke, Laffont et Picquier pour les mangas. Ils font suite au Seuil, à Autrement, Hachette, Grasset, etc. Il est notable de voir qu'à présent tous les gros éditeurs et groupes éditoriaux ont investi dans la bande dessinée. On remarquera en outre que chacun des grands groupes BD, Média Participations, Flammarion, etc., possède une filiale manga, dont trois (Kana, Glénat Manga et Pika) réalisent 75 % des ventes en exemplaires.

Avec en tout 25 labels dédiés, la bande dessinée japonaise est en France un secteur en constante expansion (le deuxième dans le monde après le Japon lui-même), ce qui ne laisse pas d'étonner quand on se rappelle les discours tranchés au cours de la décennie passée de certains éditeurs et critiques quant à « l'exception française », qui se serait caractérisée par une imperméabilité supposée aux productions asiatiques. Les mangas représentent 27,7 % des chiffres de ventes en exemplaires, et 20 % du chiffre d'affaires. Ces chiffres sont en augmentation constante depuis des années et il ne semble pas que le ralentissement soit en vue, malgré les remarques de certains éditeurs qui s'attendent à un tassement dans les mois qui viennent. Le développement de la bande dessinée nipponne se fait semble-t-il désormais au détriment de la production dite « franco-belge », qui paraît stagner voire régresser. On note même l'arrivée encore timide de titres coréens, chinois et taïwanais.

Pour en finir avec les mangas, signalons d'abord que le japonais est logiquement la première langue traduite dans la production française, loin devant l'anglais, l'italien et autres langues européennes. Il importe enfin de ne pas considérer les mangas sous l'aspect unique de leurs performances commerciales. A côté de séries qui « cartonnent », comme on dit, se trouvent des auteurs qui font œuvre personnelle. On ne s'étonnera donc pas de voir Yoshiharu Tsuge, Yoshihiro Tatsumi ou certaines œuvres d'Osamu Tezuka publiés par des éditeurs indépendants tels qu'ego comme x, Vertige Graphic ou Cornélius.

Les labels indépendants, apparus au début des années 1990 tiennent remarquablement sur la longueur, à la fois grâce à des modèles économiques basés sur la rigueur et quelques succès de librairie mérités et bienvenus (*Persépolis* de Marjane Satrapi à L'Association en est l'exemple le plus frappant). Parmi les noms importants de ces maisons indépendantes, on citera bien sûr L'Association, Frémok, Cornélius, ego comme x, Les requins marteaux, Six pieds sous terre…

Vue depuis les librairies, la situation est assez contrastée : les chiffres de mise en place, de réassorts et de durée d'exposition des ouvrages sont en baisse, le chiffre des retours en augmentation constante. Ce phénomène d'engorgement est accentué par l'effet « rentrée littéraire » de septembre, qui ne touche donc pas que la littérature. Il est suivi par les mises en place de Noël et les sorties prévues pour le Festival d'Angoulême. Conscients du déséquilibre dans la répartition des parutions dans l'année, certains éditeurs disent qu'ils vont corriger la tendance. Cette production pléthorique empêche que l'on exploite les titres de fonds. La parution d'un énième tome d'une série ne garantit plus automatiquement qu'il fasse vendre à nouveau les titres précédents de la même série. Pour certains libraires, c'est même la notion de fonds en elle-même qui est remise en

cause. A l'instar d'autres secteurs de l'édition, la vitesse de rotation des titres en présentation nouveautés augmente avec constance, et certains libraires s'interrogent sur leur capacité à tout présenter et à tout vendre. La profession va pour la première fois être dans l'obligation d'opérer des choix dans les titres proposés par les éditeurs.

Je conclurai ce rapide et anesthésique tour d'horizon en rapportant les propos de Philippe Ostermann, directeur éditorial de la maison Dargaud, qui rappelle régulièrement que le chiffre d'affaires annuel de Dargaud est comparable à celui d'un hypermarché de province. Voilà qui ramène tout mon attirail de chiffres et pourcentages à d'intéressantes proportions et donne à réfléchir, n'est-il pas vrai ? ■

Entre auteurs et éditeurs

Table ronde

Edmond Baudoin, Corinne Bertrand, Jean-Luc Fromental, Jean-Louis Gauthey, Fabrice Neaud* et *Philippe Ostermann,

animée par ***Jean-Pierre Mercier*** (CNBDI)

Jean-Pierre Mercier: Nous avons souhaité réunir cette brochette d'auteurs et d'éditeurs autour d'un intitulé suffisamment vague pour permettre d'explorer ce qu'est l'état réel et présent des relations entre, précisément, les auteurs et les éditeurs. Je voudrais débuter avec Edmond Baudoin et lui demander de nous dire en quelques mots s'il perçoit une évolution de ces relations sur la trentaine d'années que représente son parcours.

Edmond Baudoin : Ça ne va pas être en quelques mots… [*rires*]. J'ai bien aimé ce matin quelqu'un qui a cité Claude Lévi-Strauss à propos de bricolage. J'ai l'impression de n'avoir jamais fait que du bricolage. J'ai eu la chance de ne pas être un jeune homme sortant d'une école pour entrer dans le monde de l'édition. Je m'étais déjà emmerdé dans la comptabilité. Je ne sais plus exactement quel âge j'avais quand je suis entré dans ce monde, mais je n'étais plus un gamin. En revanche, je ne connaissais rien à la bande dessinée, mais je l'ai raconté tellement de fois que ça n'est pas la peine d'y revenir. Mon premier livre publié, c'était chez Glénat. Quand il est sorti, j'ai demandé à Glénat si on en faisait d'autres. Il m'a répondu qu'il fallait d'abord voir comment celui-là allait se vendre. Comme je savais que ça n'allait pas marcher, j'ai dit « *C'est bon, notre collaboration est finie* ». [*rires*]. J'avais déjà une idée de là vers où j'allais mais, avec lui, le rapport a été simple : on fait un livre, il ne se vend pas, Ciao ! Je vais revenir sur la notion de bricolage : le premier éditeur que j'ai eu, je l'ai inventé. Quand on quitte un métier on l'on est bien payé – je gagnais bien ma vie – pour se retrouver au chômage et que les jours passent… Je pensais avoir une imagination extraordinaire et tout de suite pouvoir faire des livres. J'avais tellement rêvé de faire des illustrations et un mois s'écoule… J'étais à Nice. Que j'aille voir les bateaux partir sur le port ou que je reste à ma table à dessin,

c'était pareil. Rien ne se passait. J'ai commencé à paniquer sérieusement sur ma capacité à travailler sur des idées qui sortiraient de moi. Alors je me suis inventé un éditeur qui m'aurait dit « *Illustre-moi deux poètes, l'un qui est dans les étoiles – Rimbaud – et l'autre qui est sur la terre – Neruda* ». Je me suis imposé d'illustrer ces deux bonshommes, en fait, personne ne me demandait rien. Quand je suis monté à Paris pour montrer mon travail, c'est cela que j'ai montré. J'ai eu de la chance dans mes rencontres avec les éditeurs. Etienne Robial, bien sûr, mais d'autres également : Claude Gendrot qui alors n'était pas chez Dupuis, Jacques Binstock au Seuil à l'époque, Jean-Christophe Menu. Et ils m'ont fait en tant qu'auteur, on peut dire comme ça.

JPM : Robial en particulier semble avoir joué un rôle central. De quelle manière ?

EB : Robial était et est toujours un être insupportable, mais on l'est tous dans ce milieu. Il l'est donc à sa manière à lui, à la manière d'un ours. Il n'aimait pas du tout ce que je faisais. Il me trouvait trop poète, il détestait la poésie. J'étais communiste, il détestait les communistes. Il me traitait de stalinien. J'avais des rouflaquettes quand ça n'était plus la mode, il détestait ma manière de m'habiller. Quand j'étais à Paris, j'habitais chez lui puisque je n'avais pas d'argent, il avait un manteau gris qu'il gardait juste pour moi. Je n'allais pas au restaurant sans le manteau. Il ne fallait pas qu'on voit mes vêtements dessous. Il avait honte de moi. [*rires*] Et il me publiait quand même…

Jean-Louis Gauthey : … Pourquoi ?

EB : Pour le dessin. Il a toujours été admiratif de ce que je sortais de ma main. Une fois, j'étais dans les bureaux de la maison d'édition. Il regardait le livre que je venais de lui amener. J'étais dans le bureau attenant au sien, il vient me voir avec un papier sur lequel était tracé un cadre et il me dit « *Fais-moi quelque chose là-dedans* ». Je dessine un truc dans ce cadre. Il le prend, retourne dans son bureau avec et revient une demi-heure après et me dit : « *Tu me fais chier. J'ai étudié ton dessin : tout marche, tu fais en deux minutes ce qui me prend des heures, tu fais chier* » Quand on sait les qualités de maquettiste de Robial, c'était un compliment. Mais Etienne m'a fait dans le sens où il m'a beaucoup appris. J'arrive un matin à Paris par le train de nuit, en essayant de ne pas me faire pincer par les contrôleurs parce que je n'avais pas payé. J'avais le scénario d'*Un flip Coca*. Je file à la maison d'édition. Robial travaillait sur la sortie de *La toilette* de Chantal Montellier. Il fallait nettoyer les films. Il me donne une lame de rasoir, et me voilà à gratter les pétouilles sur les films. Jusqu'à 10 heures du soir. J'étais fatigué. On rentre à la maison où Florence Cestac[1] avait préparé le repas. On dîne. Ensuite, Robial dit : « *Allez, on regarde un film* ». C'était un film américain en noir et blanc, non sous-titré. Je ne parle pas anglais, donc je ne comprends rien, mais comme je suis poli, je ne dis rien, n'est-ce pas ? Et après le film, à 2 heures du matin, il me dit de raconter mon truc. Je lui raconte la première version du scénario d'*Un flip Coca*. Ça me prenait sept mois à l'époque pour travailler sur un scénario. C'était beaucoup plus long pour moi d'écrire un scénario que de dessiner. Je lui raconte donc pendant trois-quarts d'heure, comme maintenant, et quand j'ai fini, Robial me dit « *Baudoin, tu m'emmerdes* ». Je vois Florence Cestac devenir blanche. Et il continue : « *Tu n'as pas beaucoup de lecteurs, mais tu as des lecteurs qui s'accrochent à toi, je ne sais pas pourquoi, quelques centaines. Ils aiment bien Baudoin, et quand Baudoin leur fait un nouveau livre, ils s'installent dans le fauteuil avec un petit cognac, parce que Baudoin va leur raconter une histoire. Eh bien moi, les histoires, ça m'emmerde* ». « *– Ha bon, mais je fais quoi, alors ?* » « *– C'est toi l'auteur !* » [*rires*] « *– Mais si je ne raconte pas d'histoires, je fais quoi ?* » « *– Je ne veux pas d'histoires* ». Et le lendemain, je reprenais le train pour Nice en me planquant des contrôleurs, et je me disais « *La bande dessinée, c'est fini pour moi.* » Il m'a fallu plusieurs mois pour repartir. Longtemps après j'ai demandé à Florence [*Cestac*] s'il savait que j'allais

1 | Dessinatrice, cofondatrice des éditions Futoropolis et ex-compagne d'Etienne Robial.

continuer dans la bande dessinée. Elle m'a répondu que oui, bien sûr. Mais moi, je n'étais sûr de rien à ce moment-là ! Heureusement l'été à Nice, il y avait le festival de jazz. Cette année-là, c'était Miles Davis. Et c'est en l'écoutant que j'ai su comment je devais travailler. Miles Davis a ce jour-là juste joué pour moi tout seul. On était dix-mille, mais j'étais seul. J'ai écouté et j'ai compris ce que voulait Robial. En rentrant chez moi, j'ai mis mon synopsis sur le sol, éparpillé. J'ai pris une feuille ici, une autre là, un troisième plus loin… J'ai dessiné trois pages que j'ai envoyées à Robial. Il m'a tout de suite répondu en mettant juste « *Continue* » sur un bout de papier. Drôle de professeur. On n'est pas obligé d'être d'accord, mais pour moi ça a été décisif : histoire, pas d'histoire…

JPM : Je voudrai maintenant poser la même question sur le rôle de l'éditeur à Fabrice Neaud.

Fabrice Neaud : Il se trouve que *mutatis mutandis*, je vais avoir la même réponse qu'Edmond. Je connaissais Loïc Néhou, l'éditeur de ce qui est devenu *ego comme x*. Je sortais de l'école des Beaux-arts, j'étais demandeur d'emploi, je le suis toujours d'ailleurs, et en fait j'avais toujours souhaité faire de la bande dessinée. Je faisais de la science-fiction. Je montrais mes planches à la seule personne de mon entourage qui s'intéressait à la bande dessinée, qui était Loïc. Il regardait ça avec une totale consternation. Je lui demandais de me corriger mes dessins, de me dire ce qui ne collait pas. Il était beaucoup plus conciliant que Robial, mais je sentais bien que ça ne l'emballait pas. Loïc devient tout rouge et fait des bruits d'estomac quand il n'est pas à l'aise [*rires*], et j'entendais « *Glarggeull Gloub* ». Je me disais « *Oh, ça ne doit pas lui plaire* », mais j'insistais beaucoup et à un moment, il prenait un crayon et me faisait des corrections d'éditeur traditionnel : « *Ta main, elle ne va pas bien, la tête non plus* ». Il faisait ce que je lui demandais. J'étais content, je revenais à la charge. Lui, pendant le même temps me parlait de son projet : il voulait monter une revue. Nous étions au début des années 90. On s'est retrouvé à six autour d'un projet de revue, d'association. Et donc, Loïc regardait mes planches avec consternation et me parlait de cette revue. On se connaissait personnellement. Il savait qui j'étais, il connaissait ma vie, je connaissais un peu la sienne. A chaque fois il me disait « *Je sens que tu essaies de faire passer des choses très personnelles dans tes pages. Au lieu de pondre 40 pages de science-fiction pour faire deux pages où tu parles un peu plus de toi, j'aimerais mieux que tu fasses 40 pages sur toi.* » Ce que je dis là, c'est un peu mythologique, les anecdotes sur l'origine, genre « *Beethoven mourant en brandissant son poing au ciel* », mais ça rend les choses plus claires. Bref, Loïc me poussait. A quoi, je ne sais pas. A l'époque, je ne savais pas ce qu'il voulait, ce que je voulais. La seule chose dont j'étais certain, c'était la bande dessinée. Je voulais en faire, ça c'est sûr. Sans me le dire, il me poussait vers autre chose. Un jour, je ne sais pas ce qui m'a pris, j'ai commencé à dessiner des pages qu'on appelle aujourd'hui autobiographiques. Je les lui ai montrées et il m'a dit qu'il était prêt à les publier dans la revue qui était en train de se créer. Il me disait que je donnais l'impression de plus me « lâcher » là-dessus, que j'étais plus honnête avec moi-même. J'ai senti qu'il y avait un besoin de raconter ce type de choses, donc j'ai continué à dessiner les pages de l'histoire publiée dans *Ego comme x* n°1, qui sont devenues ensuite les premières pages du *Journal*. J'aurai donc tendance à dire la même chose qu'Edmond : un éditeur, c'est quelqu'un qui aide à accoucher. Au départ, et je ne cesse de le répéter, il n'y aurait pas eu Loïc Néhou, je n'aurais pas fait le *Journal*.

JPM : Jean-Luc Fromental peut-il nous donner le point de vue d'un éditeur sur ce processus d'« accouchement » ?

Jean-Luc Fromental : Le point de vue change, évidemment. Quand je travaillais aux Humanoïdes associés et que je recevais des auteurs, je leur disais toujours la même chose en préambule : « *Vous m'amenez un travail qui a représenté 100 % de votre temps depuis plusieurs mois et qui, dans le meilleur des cas, va représenter 5 % du mien dans le mois qui vient.* » C'est important, et il faut bien le comprendre. Quand il est sincère, qu'il essaie de faire un travail un peu

fusionnel et pas une simple chambre d'enregistrement de planches ou de chapitres, un éditeur entretient des relations en étoile avec l'ensemble de ses auteurs. Mais en réalité pour moi, le premier rôle d'un éditeur, c'est orpailleur. Il est au bord du fleuve, il voit passer l'eau. De temps en temps, il jette son tamis, le ramène et regarde s'il trouve une pépite. Dans ce qui s'édite, il y a en réalité peu de choses qui méritent qu'on aille jusqu'à la publication, qu'on mobilise la petite ou la grosse armée en marche d'une maison d'édition. Il y a des adultes ayant femme, enfants, une petite auto et qui payent leurs impôts qui vont aller au charbon pour vendre les livres produits par ces gens. Donc, le premier rôle de l'éditeur, c'est de repérer dans ce qui passe devant lui ce qui va être digne d'intérêt, logique avec son programme éditorial, etc. Une fois qu'il a isolé ces éléments, il faut qu'il développe une relation extrêmement complexe, puisqu'un éditeur doit toujours être à la fois solidaire de son auteur, mais aussi en opposition pour qu'une dynamique se crée. Il doit être « l'autre » immédiat de l'auteur, son premier lecteur, son premier critique, voire son premier censeur dans certains cas. Une forme de surmoi, si l'on veut entrer dans un système psychanalytique, mais aussi parfois son ça, la bête qui l'anime et qui va lui donner des tripes. La description des rapports d'Etienne avec Edmond est parfaitement frappante à cet égard. Je pense qu'Etienne était une bête d'Apocalypse, à sa manière. Je suis d'accord avec Fabrice, un éditeur est un accoucheur, en permanence menacé par le danger de penser qu'en fin de compte c'est lui qui a fait le livre. Il doit être en état de vigilance permanente pour ne pas s'approprier le travail d'un autre. Il doit aussi faire attention à ce que sa ligne éditoriale ne finisse par ressembler à sa bibliothèque idéale. Il doit laisser vivre les auteurs, être surpris, bousculé par ce qu'il fait.

JPM : Même question à présent pour Jean-Louis Gauthey…

JLG : J'ai toujours beaucoup de mal à répondre à la question de savoir ce que c'est qu'un éditeur. C'est plus facile de savoir qui n'est pas éditeur. Dans ce qu'on vient d'entendre, il y a des gens qui ne travaillent pas de la même façon et qui ne font pas nécessairement le même métier. Dans le cas de Cornélius, je ne me vois pas trop comme un accoucheur. Je trouve ça dégoûtant, pour tout dire [*rires*]. Je me vois plus comme un metteur en scène, sur le plan technique, d'autant qu'à Cornélius, on fait de la création, mais aussi des traductions et de la réédition. La question qui se pose à moi est « *Comment mettre l'œuvre le mieux possible en valeur ?* ». Il y a d'abord des réponses d'ordre technique, puis des réponses d'ordre économique, de gestion. La partie que décrivaient Edmond et Fabrice, le rapport éditeur-auteur, est très variable. Mon approche est très empirique. Je ne me comporte pas de la même manière avec tous les auteurs, et cette partie n'est pas pour moi la plus importante. Ce que décrit Fabrice, tout ce processus, m'étonne. Je suis très peu interventionniste, je me contente de faire des suggestions. La plupart du temps, je préfère éditer un livre « raté », si je sais que ça va amener l'auteur ailleurs. Dans le meilleur des cas, j'essaie de l'encourager à aller là où, parfois, il s'interdit d'aller. Mais c'est très rare.

JPM : Vous n'êtes pas du tout impliqué dans des relations auteur/éditeur telles que celles décrites par Edmond Baudoin…

JLG : Je suis disponible et je ne travaille qu'avec des gens que j'aime. Ce que décrivait Edmond Baudoin dans sa relation avec Etienne Robial, je trouve ça abominable, personnellement. Même si ça a lui fait du bien, pour moi c'est humainement lamentable. Maintenant, Robial c'est Robial et ça a probablement contribué à sa légende.

EB : Ce genre de choses s'est passé en littérature, aux éditions de Minuit, par exemple. Pourquoi ça serait admissible en littérature et pas en bande dessinée ?

JLG : Je n'en sais rien. Je pense qu'il y a une mythologie qui incite des éditeurs ou des aspirants-éditeurs à reproduire ce qui s'est fait avant. Dans le cas de Robial, je trouve ça simplement nul. Il me semble qu'on peut aboutir à des résultats aussi positifs en étant correct et aimable…

JLF : Oui, mais ça c'est un style. Tu es un garçon pudique, c'est tout ! [*rires*]

JLG : … Je ne vais pas répondre, je ne voudrais pas déraper. On a un numéro de duettistes très rôdé, Fromental et moi, et je veux me tenir à ce que je souhaitais dire… Bref ! Pour revenir à la question, je ne m'interdis pas de mettre de l'affectif, c'est même un moteur très important pour la qualité du livre, point sur lequel je me focalise. Et de fait il y a des auteurs dont j'apprécie énormément le travail avec lesquels je me suis interdit de travailler parce que ça ne collait pas humainement. Pour certains, je savais, à une simple table de restaurant, que la relation ne serait pas suffisamment intéressante pour que ça se transforme dans le livre en quelque chose d'encore plus intéressant.

FN : Je voulais juste préciser que nous répondions, Edmond et moi, à une question sur l'historique de nos relations avec nos éditeurs respectifs. A part cela, je n'ai personnellement aucune définition à donner sur ce que doivent être les relations entre un auteur et un éditeur.

JPM : Même question à Corinne Bertrand…

Corinne Bertrand : On voit bien que c'est une histoire de sensibilité. Il y a toutes sortes d'auteurs et d'éditeurs et, d'après mon expérience du relationnel qui s'établit entre l'auteur et l'éditeur, les demandes ne sont pas les mêmes. Certains auteurs sont en demande de beaucoup d'attention et de lectures très assidues, d'autres non. L'éditeur est celui qui doit garder le cap par rapport au projet d'origine. Il doit aller chercher les éléments chez l'auteur, parfois assez loin, et pour cela, comment dire… stimuler l'auteur pour y parvenir, en employant des moyens très diversifiés comme on l'a vu. Il doit aller au bout des choses et garder le cap pendant tout le temps de la réalisation, qui est assez long. Il faut être capable de lire les pages, de réagir vite, et pas seulement pour dire que la main est mal dessinée, mais pour dire que, par exemple, on sent un décalage par rapport au projet initial. Est-ce voulu ? Est-ce inconscient ? Est-ce souhaitable ?

JPM : Même question à Philippe Ostermann, pour conclure ce premier tour de table…

Philippe Ostermann : L'essentiel a été dit, me semble-t-il. J'ajouterai juste une chose, qui vient sans doute de ce que Dargaud, chez qui je travaille, est une structure importante : nous sommes aussi des passeurs. Nous allons accompagner l'auteur tout au long de la réalisation du livre, et ensuite faire ce qu'il faut pour le « passer » aux lecteurs. C'est un peu ce que disait Jean-Louis Gauthey. Nous allons donc nous occuper du contenant, des relations avec les représentants, avec le marketing… pour que le livre fait par l'auteur ait toutes les chances d'être vu et de trouver ses lecteurs, ce qui est une grosse part de notre travail d'éditeur.

JPM : Et comment fait-on ce travail auteur/éditeur dans le cas du lancement d'une collection comme Poisson pilote, qui était assez atypique dans le catalogue Dargaud ?

PO : Je ne suis pas du tout d'accord avec cette affirmation : Poisson pilote c'est la réappropriation par Dargaud de son histoire. Quand on voyait le *Pilote* des années 60 et 70, c'était un espace de création incroyable dans lequel il y avait beaucoup d'auteurs, des noms comme Fred, Bretécher, Gébé, Gotlib, Reiser, Giraud et j'en passe… Quand on a connu ça, c'est normal d'avoir une collection Poisson pilote. Il y a juste eu une dizaine d'années où ce type d'édition n'était pas représenté au catalogue. Mais Poisson pilote était la collection de Guy Vidal, qui était entré dans la maison Dargaud en 1963, si ma mémoire est bonne. C'était l'histoire de la maison. Il y a eu en effet un hiatus de la fin des années 80, avec le départ de Régis Franc, Pétillon, Martin Veyron, jusqu'au début des années 90. Poisson pilote renoue avec la longue histoire de Dargaud.

JPM : Je vais poser ma question différemment : il me semble qu'il doit y avoir une différence dans la manière dont on travaille avec les auteurs dans le cadre de Poisson pilote par rapport à certains autres titres plus « commerciaux » du catalogue Dargaud. Ai-je tort ?

PO : D'abord, quand on parle de « bande dessinée d'auteurs », je ne vois pas de bande dessinée qui ne soit pas faite par des auteurs. Ces auteurs peuvent dire des choses différentes, mais tous les livres publiés par Dargaud sont faits par des auteurs. Chaque auteur doit être accompagné d'une façon différente, mais je ne pense pas qu'on soit plus « accoucheur » avec les auteurs de Poisson pilote qu'avec d'autres…

JLG : … Avec Laurent Gerra, par exemple ?

PO : C'est à peu près le même travail, grosso modo.

JLG : Je veux bien qu'il n'y ait que des auteurs chez Dargaud, mais pour ce qui est de Lucky Luke ou Achille Talon, ce sont plus de licences confiées à des… artisans, disons.

PO : Ces titres représentent 3 % de notre travail. Je sais bien que je vais me faire attaquer ici mais, fondamentalement, quand Gerra et Achdé font un Lucky Luke, ils le font très sérieusement, comme des auteurs. On peut trouver ça mauvais, mais je ne vois pas au nom de quoi on mépriserait ces auteurs plus que d'autres, qui auraient la petite lumière au-dessus de la tête.

JLG : J'ai la réponse : au nom du fait que c'est mauvais. J'ai lu le dernier *Lucky Luke*. Gerra et Achdé ont peut-être fait ça sérieusement mais c'est vraiment très mauvais.

PO : Donc, selon ce raisonnement, seuls sont auteurs ceux qui font de bons livres.

JLG : Non, mais en l'occurrence, Laurent Gerra, qui reprenait avec Lucky Luke une partie du patrimoine de Dupuis et Dargaud, aurait pu tourner plusieurs fois son crayon dans sa poche avant de se livrer à ça. Je me permets de dire que quand on atteint un tel niveau de médiocrité, on n'est pas un auteur. Ceci dit, je reconnais que c'est bien peu dans la production Dargaud. Et pour reprendre la remarque de Jean-Pierre Mercier, on sent la différence en tant que lecteur. Et heureusement, d'ailleurs.

PO : Soyons très clair : ça n'est pas du tout le même travail de s'occuper du dernier Lucky Luke, qui revient à faire passer le tirage de 200 000 exemplaires, qui étaient les derniers chiffres de Morris à 700 000, que de travailler sur un album tiré à 10 000 exemplaires. Pour une maison comme Dargaud, qui n'est pas plus grosse que Gallimard, la part de risque et la part de travail qu'on va dire « commercial » est beaucoup plus importante. L'échec est, sinon impossible, du moins extrêmement pénalisant sur un titre comme celui-là. Si je me trompe sur un titre de Poisson pilote et qu'au lieu de faire les 12 000 exemplaires qui sont son point d'équilibre, il ne fait que 5 000, ça ne remet pas en cause l'avenir de la maison. Si un Lucky ne vend que 50 000 au lieu de 700 000, ça devient extrêmement problématique pour toute la gestion et toute la politique éditoriale de la maison.

JLG : Je comprends parfaitement cette logique qui consiste à faire des livres qui se vendent bien pour financer ceux qui se vendent moins bien, mais j'insiste sur le fait que ça n'est pas une bonne idée de dire qu'il n'y a que des auteurs. D'une part parce que ça ne se résume pas à ça et d'autre part parce que ça n'est pas très valorisant pour ceux qui travaillent dans la collection Poisson pilote et incarnent plus l'avenir que Laurent Gerra qui récupère une licence usée jusqu'à la corde.

PO : Je pense que Laurent Gerra et Achdé sont des auteurs. Tu peux aimer ou non leur travail, mais pour moi, c'est une évidence.

JLF : Il me semble qu'on sort du sujet. Il faut bien faire attention à ne pas répéter l'erreur qui a plombé le cinéma français pendant des années, en créant cette guerre de religion absurde entre le cinéma d'auteur et le cinéma commercial. Je crois que la bande dessinée en France est dans une situation où, pour filer la métaphore, un cinéma hollywoodien commercial profiterait de la créativité du terrain indépendant, tout en en faisant profiter les professionnels, à savoir les auteurs. Les éditeurs « commerciaux » ne piquent pas les « formules » de L'Association. Ce sont

les mêmes auteurs travaillant chez les « indépendants » qui vont faire le voyage chez les éditeurs plus riches. Je hais ce que fait Laurent Gerra, mais en fait on s'en fout. Il y a de très mauvais albums au catalogue de toutes les grosses maisons, mais cette production souvent indigne existe depuis longtemps.

EB : Bon, moi je pense que… Hé oui, des fois l'auteur pense [*rires*]. Jean-Louis Gauthey et Philippe Ostermann ont en fait dit la même chose sur leur vision de l'édition, à savoir de ne pas vouloir « accoucher » les auteurs. Bien. La première chose, c'est que si l'on va voir un éditeur, c'est que déjà, en tant qu'auteur, on a soi-même accouché de quelque chose. C'est une démarche volontaire. Comme les jeunes gens qui vont à L'Ecole européenne de l'image d'Angoulême, ils y sont allés d'eux-mêmes, personne ne les a forcés. Et à l'école, les professeurs sont autour, tandis qu'eux sont entre eux et « s'accouchent » mutuellement. La position de l'éditeur est un peu la même par rapport à l'auteur. Je voulais aussi réagir sur ce que je viens d'entendre, sur le fait qu'il n'y a pas de conflit, pas de guerre. Hé bien si, pour moi, il y a la guerre. Elle est mondiale, mais on la trouve aussi dans l'édition. J'en ai pris plein la gueule de la part des éditeurs. Je n'ai jamais voulu être dans une chapelle. Je ne défends pas aujourd'hui L'Association dans certaines de ses luttes, mais tout de même ! Quand j'ai commencé à faire de la bande dessinée, je me suis fait traiter de « *fossoyeur de la bande dessinée* » par Jean-Paul Mougin, rédacteur en chef d'*(A Suivre)* qui demandait à Robial pourquoi il éditait un type comme moi. Il y a quand même la guerre ! J'ai la chance de n'avoir jamais vendu beaucoup de livres. [*rires*]. Ca, c'est superbe ! De cette façon, je n'ai jamais été un pouvoir économique pour un éditeur. Les éditeurs en ont toujours rien eu à faire que je sois chez l'un ou chez l'autre. Je n'ai jamais signé de contrat sur cinq livres. Je n'ai pas connu de prépublications, sauf avec Jean-Luc Fromental, à *Chic* avec Lob et un peu à *Pilote* aussi, grâce à Guy Vidal. J'ai la chance de ne pas être grand public. Une faiblesse peut se retourner en chance. Dans ce cas, l'auteur ne représente rien, ou en tout cas pas un pouvoir économique. Ce qui fait que tu peux dire à un éditeur « *Ciao, je m'en vais, au revoir, c'est fini. Je travaille pour un autre, tu comprends, il faut bien que je gagne ma vie.* » Etienne Robial me payait 10 000 francs de l'époque pour un an de travail, il aurait eu du mal à m'empêcher d'aller voir ailleurs. Mais les autres, eux, ne me voulaient pas. Et non seulement ils ne me voulaient pas, mais ils disaient à Robial d'arrêter de me publier. Certains auteurs même l'ont dit. Je ne donnerai pas leurs noms. Ça ne m'embête pas de donner des noms d'éditeurs, mais les auteurs, ça m'ennuie plus. La guerre, elle était là. Moi, je n'ai jamais voulu entrer dans des chapelles, mais certains m'ont mis dans une chapelle. On m'a accroché des boulets aux pieds en disant : « *Ce type-là n'est pas bon.* » Aujourd'hui on me veut bien, non pas parce que je rapporte de l'argent, de ce côté-là c'est toujours rien, mais parce que mon nom a fini par exister. On se vante de me faire travailler dans sa maison d'édition. C'est bien, j'en ai le bénéfice, puisque je suis payé. Je gagne même ma vie, c'est fabuleux. Il y a la guerre, pourquoi le nier ? Une fois j'étais avec Golo au Caire. Et en voyant cette circulation insensée, les voitures qui vont dans tous le sens, ça m'a rappelé le Liban où j'étais allé pendant la guerre. Et je dis « *Wow, ça ressemble à la guerre ici.* » Et Golo me regarde un peu comme si j'étais un imbécile et me dit « *Mais Edmond, C'EST la guerre.* ». Il n'y a que dans nos pays qu'on croit que ça n'est pas la guerre, on fait semblant mais elle y est.

JPM : Où sont les lignes de front de cette guerre ?

EB : Il y a des gens qui veulent qu'existent certaines choses. Je ne suis pas contre *XIII* et ce genre de choses. Les êtres humains de nos sociétés ont besoin de ce qu'on appelle le ludique pour oublier qu'ils sont mortels. Ça, c'est la société des pays riches. Dans les autres pays, on sait qu'on meurt. Quand on sort de cette vérité, il faut le plus vite possible oublier qu'on va mourir, alors il faut rigoler, il faut du ludique, surtout ne pas penser. Se réveiller en disant « *Aujourd'hui je vais conduire mon 4 x 4 et acheter le dernier Astérix, parce que ça se vend.* » [*rires*]. Et moi ça me sidère, je me bats pour que les êtres humains se rendent compte qu'ils sont mortels. C'est peut-être un peu con. Enfin, il faut que je précise : quand je dis que je me bats…

Quand je suis devant ma planche, je ne suis pas en train de me dire que je vais mourir et que je dois faire quelque chose d'important pour dire qu'on est mortels.

JLG : Quand Jean-Luc Fromental dit qu'il ne faut pas opposer bande dessinée commerciale et bande dessinée de création, je veux juste préciser que je ne fais pas cette opposition. La bande dessinée qui voit les auteurs et les éditeurs travailler ensemble à faire des livres, c'est autant une industrie qu'un artisanat. Et quand Dargaud fait des livres comme le dernier Lucky Luke, je ne le lui reproche pas, en fait, c'est aussi pour faire Poisson pilote. Mon jugement sur Laurent Gerra vient d'abord du fait qu'il traite Lucky Luke de cette manière, c'est purement subjectif. Ensuite, il est possible que Dargaud soit obligé de faire ce genre de livres pour pouvoir financer par ailleurs des livres qui tirent à 5 000 exemplaires. Si je me suis adressé à Philippe Ostermann sur ce sujet, c'est que je pense que personne n'a rien à gagner à mettre au même niveau ce qui relève de l'industrie et ce qui relève de la « recherche ». En tout cas, les auteurs n'ont rien à y gagner.

PO : Tu parles là pour ton entreprise, pour les éditions Cornélius.

JLG : Non, je m'exprime en tant qu'observateur et lecteur

PO : Quand on est un éditeur de taille importante, on se trouve dans l'obligation d'avoir des *best-sellers* pour investir sur des jeunes auteurs. La machine éditoriale Dargaud a besoin de *best-sellers*, sinon elle s'arrête. L'édition littéraire fonctionne comme ça. Et il y a un autre facteur : les auteurs viennent chez nous pour qu'on vende leurs livres. Je ne connais pas un auteur qui n'ait pas envie qu'on vende ses livres. Les auteurs de Poisson pilote ne sont jamais aussi contents que quand ils font de bonnes ventes.

JLG : C'est évident. Je réagissais juste sur le point qu'il n'y a rien à gagner à mettre sur le même plan les auteurs et l'industrie. Il me semble qu'une structure éditoriale comme Dargaud et un auteur sont plus investis et plus visibles dans un Poisson pilote que dans un énième Lucky Luke. Mais peu importe… Même si je comprends ce que dit Edmond, je ne voudrais pas qu'on comprenne que j'instaure une guerre des tranchées entre les gros éditeurs et les petits. Tout ça est un écosystème, et dans tout écosystème il y a des gros animaux et des petits, des parasites voire même des prédateurs. C'est la logique d'un écosystème. Je pense que quand les équilibres sont remis en cause, l'écosystème s'effondre et la vie disparaît.

JPM : Puisqu'on parle d'écosystème, de guerre et de non-guerre, j'aimerai bien entendre ce qu'en pense Corinne Bertrand qui sort d'une maison d'édition, Dupuis, qui est passée par un certain nombre de péripéties ces derniers temps. Est-ce que tous ces propos font écho à votre expérience ?

CB : Oui, d'une certaine manière, mais ça n'est pas la raison principale de mon départ. L'important, c'est le point d'équilibre qui a été rompu. Il était alors en place chez Dupuis, sans être inquiété, par exemple dans le choix des projets. La question est celle de la philosophie éditoriale d'une telle maison, la vie d'une entreprise qui a un long passé et qui était en train de négocier un sacré virage. Ça tient à la manière de piloter une maison comme celle-là, et à notre envie, alors, de lancer des choses nouvelles, celle d'accompagner la vie du livre dans *tous* ses développements. De remettre l'éditorial au cœur de l'activité. Certaines personnes se sont élevées contre ces initiatives et ces idées. Il s'est produit une rupture de ton entre les dirigeants, puis un véritable déni de parole. C'est cela qui m'a poussé à prendre parti. Je croyais vraiment à ces idées éditoriales, mais nous n'avons pas obtenu de dialogue, rien que des « Non » ou des silences comme réponse, ce qui ne m'a pas paru admissible. J'ai pris position, constatant que je n'avais plus confiance. J'ai envie de porter des projets qui soient humains, cohérents, basés sur des échanges avec les auteurs. J'avais envie que ma pratique professionnelle soit cohérente avec mes convictions. L'éditeur passe aussi, à l'auteur qu'il publie, l'image de la maison d'édition. Ça n'avait donc plus de sens, pour moi. Ça n'est un problème de structure, ou d'opposition entre bande

dessinée commerciale/bande dessinée d'auteur. La bande dessinée permet fort heureusement des tas de récits, des lectures très variées. La question tient plutôt à la qualité de ce que l'on veut produire.

FN: Si je vois une différence entre les maisons d'édition dans le rapport auteur/éditeur, c'est dans l'approche des éditeurs vers les auteurs et réciproquement. Je vais donc reparler de ma modeste expérience. Je m'estime atypique dans le sens où je n'ai jamais démarché un éditeur, je ne me suis jamais vu refuser un projet par un éditeur, je n'ai jamais pris de baffe qui a rejeté mon projet. Mais je connais d'autres auteurs qui ne sont pas dans la même démarche que moi. Je remarque des méthodes éditoriales que je trouve aberrantes, sans doute parce que je suis un auteur chanceux, bien que je vende très peu et que je sois quasiment RMiste... Par exemple, je ne comprends pas le système des trois pages dessinées, avec à côté le synopsis, les esquisses des personnages, le scénario complet du premier volume que doit fournir l'auteur à l'éditeur. Ça m'échappe. J'interroge mes amis auteurs sur cette façon de faire. Je me demande comment un éditeur peut se débrouiller avec ça. J'en ai parlé avec quelques éditeurs qui m'ont dit en substance « *Oui mais nous, nous savons nous faire une idée à partir de ça, alors que ton éditeur a besoin de voir tout le livre pour savoir s'il va l'éditer.* » Ce qui est vrai, mais c'est aussi comme ça qu'on travaille en littérature : le contrat est signé quand le manuscrit est complet.

JPM: ... Il y a des exceptions.

FN: ... Sans doute, mais vous voyez ce que je veux dire. Je connais des éditeurs – et des auteurs – qui ne savent fonctionner que dans ce système du dossier avec synopsis, esquisses, etc. Je n'en comprends pas la logique. Quelqu'un autour de cette table peut-il m'expliquer ?

CB: Personnellement, je n'exige rien a priori d'un auteur débutant. Il peut venir les mains vides, et c'est sa force de conviction qui va me convaincre. Il faudra ensuite que cette conviction se retrouve dans les pages et c'est là sans doute que l'éditeur devra être vigilant et toujours aller chercher plus loin. C'est vraiment au feeling. Lors de la première rencontre, l'auteur doit séduire et l'éditeur doit se sentir séduit par le projet et fantasmer.

JLF: Ça va choquer la pudeur de Jean-Louis Gauthey, mais je suis d'accord avec cette notion de désir. L'édition, c'est une industrie du désir. On spécule *in future*, c'est de la projection. On publie un livre avec espoir. La règle, c'est que l'espoir est un peu déçu ; l'exception à la règle, c'est que le résultat va au-delà des espérances. Chacun a sa technique pour activer le désir. Certains éditeurs bandent quand on leur apporte six planches crayonnées, parce qu'ils ont besoin de voir de quoi on parle. Si Loïc Néhou d'ego comme x prend sa décision une fois que le livre est terminé et que ses auteurs fonctionnent dans ce schéma, c'est très bien. Ça n'est pas forcément souhaitable pour tous les auteurs. Certains arrivent en disant qu'ils ont besoin d'argent pour faire le livre. Il y a toujours un pari. En gros, l'éditeur est celui qui va prendre un acte individuel de création, un acte artistique, pour le transformer en négoce. Le mot de négoce, que je respecte, est de Jean-Jacques Pauvert. On est dans un système de transformation, mais aussi de conjonction, et là je rejoindrai Jean-Louis Gauthey en disant que le travail de l'éditeur est de valoriser le travail de l'auteur. Pas nécessairement de l'intérieur, pas nécessairement avec les bonnes vieilles méthodes pour transformer un bourrin en *best-seller*, mais pour valoriser les points forts du livre, pour l'aider à trouver ses lecteurs. Enormément de livres ne trouvent pas leurs lecteurs parce qu'ils sont mal gaulés par rapport à leur lectorat potentiel. Certains éditeurs se trompent avec constance en essayant par exemple de faire un *best-seller* d'un livre intimiste. Un livre peut être une bonne affaire à 6 000 exemplaires et un autre peut être un désastre à 250 000, selon ce que l'on a investi, le tirage... Tout l'art de l'éditeur, c'est celui de la nuance, de l'ajustement. En ultime analyse, l'éditeur n'a aucune influence réelle sur le contenu du livre. Son seul rôle, c'est d'être un pôle attractif qui va modifier la perception de l'auteur et influer sur son travail. Comme une lune ■

La bande dessinée dans les médias

Table ronde

Jean-Christophe Ogier, ***Thierry Bellefroid*** et ***Olivier Delcroix***

« *Ce débat rassemblant trois journalistes, les échanges porteront davantage sur le journalisme que sur les médias en général,* » précise **Jean-Christophe Ogier** en préambule. Avant de rappeller qu'historiquement la bande dessinée a trouvé à se développer dans la presse, « du Yellow Kid *au* Baron noir, *en passant par* Tintin. » Jean-Christophe Ogier établit d'emblée une distinction notable entre critique de bande dessinée et journalisme[1]. Lui-même se présente comme un chroniqueur, dont la préoccupation majeure, outre celle de faire connaître et apprécier la bande dessinée à sa juste valeur, est de faire de la radio. Il espère avant tout que les auditeurs qui ne connaissent pas spécialement la bande dessinée se montreront intéressés en écoutant sa chronique sur France Info. « *Je ne dispose pour cela que d'une minute cinquante d'antenne par semaine,* dit-il, *alors que le cinéma a droit à une chronique quotidienne, et le livre (hors bande dessinée) bénéficie de deux chroniques par jour !* » Le temps d'antenne imparti étant très réduit, Jean-Christophe Ogier préfère parler des livres qu'il a aimés et ne pas s'attarder sur des albums de peu d'intérêt, « *du moins d'un point de vue journalistique,* précise-t-il, *et non d'un point de vue critique.* » Il parle de l'auteur, de ses intentions graphiques et de récit, de la manière dont le livre se pose dans l'actualité, générale ou culturelle. « *Il s'agit pour moi de trouver un faisceau de paramètres qui me donnent envie de parler de cet album-là à ce moment-là. Sur France Info, il y a une justification à parler de tel album à tel moment, en raison de cette notion d'actualité.* »

Thierry Bellefroid, le sourire aux lèvres, se présente comme « *le "cas spécial" de l'équipe* » et déclare qu'« *en Belgique la bande dessinée est au cœur des médias*

1 | Cf *Un objet culturel non identifié*, Thierry Groensteen, éditions de l'An 2, Angoulême, 2006.

depuis très longtemps. » Cette présence de la bande dessinée dans les médias belges, fait-il valoir, correspond à la consommation culturelle d'un pays habitué à avoir un important lectorat de bande dessinée. « *Les journaux* Tintin *et* Spirou *ont profondément imprégné le tissu culturel belge. La plupart des médias belges s'intéressent à la bande dessinée.* »
L'émission littéraire qu'il anime à la RTBF se compose de reportages et de plateaux d'invités mêlant à la fois auteurs de romans et auteurs de bande dessinée. « *En Belgique, l'auteur de bande dessinée a le même statut que l'auteur de roman,* » souligne-t-il. Dans le journal d'information de 13h00 qu'il présente sont invités des auteurs de bande dessinée à raison de deux à trois fois par mois. « *En ce qui concerne la presse écrite en Belgique,* constate Thierry Bellefroid, *la situation est également nettement meilleure qu'en France.* » *Le Soir* par exemple compte un journaliste payé à temps plein pour traiter de la bande dessinée. « *C'est carrément extraordinaire. En France il n'y a pas un journaliste qui ne doive pas faire autre chose pour "s'excuser" de s'intéresser à la bande dessinée.* »

Pour sa part **Olivier Delcroix,** passionné de bande dessinée depuis l'enfance, se définit comme une courroie de transmission qui doit être la plus réactive possible pour faire connaître la bande dessinée. « *Je suis au* Figaro *depuis quinze ans et je me bats depuis quinze ans pour parler de bande dessinée dans ce journal.* » Olivier Delcroix se sent l'âme d'un mercenaire au service de la bande dessinée, toujours prêt à saisir l'occasion de « balancer » un papier ou une émission sur la bande dessinée n'importe où et n'importe quand dès lors que cela semble possible, dès que la moindre ouverture se présente, comme récemment pour le magazine *Cimaises*, dont il a convaincu le rédacteur en chef de lui accorder une rubrique régulière. « *Je suis très content de pouvoir faire reculer les frontières des beaux-arts. On se souvient avec beaucoup de tristesse d'un spécial* Beaux Arts magazine *sur la bande dessinée en janvier 1999, où Fabrice Bousteau dans son éditorial disait que la bande dessinée n'était pas un art !* »

« *"Il n'y a rien de commun entre Bilal et Buren" écrivait Fabrice Bousteau dans cet éditorial,* » tient à rappeler **Jean-Christophe Ogier**, avec d'autant plus d'amertume qu'il avait collaboré à la réalisation de ce numéro et avait découvert à sa grande surprise l'éditorial en même temps que les lecteurs à la distribution du magazine. « *Depuis il y a eu du chemin parcouru, mais c'est tout récent !* »

Revenant à la charge, **Olivier Delcroix** n'hésite pas à employer le terme de guérilla. « *Parler de bande dessinée dans la presse, c'est de la guérilla ! On est tous embusqués derrière un buisson culturel et à la moindre occasion, hop !, on balance un papier.* » La sortie au cinéma d'une adaptation de Superman sera le bon prétexte pour placer un papier sur les comics ou sur Superman dans l'histoire des comics !

Thierry Bellefroid en profite pour nuancer le tableau un peu idyllique qu'il a dressé de la place de la bande dessinée dans les médias belges, et apporte deux bémols en expliquant que, d'une part, ce sont des journalistes passionnés de bande dessinée qui sollicitent les rédactions et que les rédactions n'ont pas le réflexe culturel de parler de bande dessinée. « *C'est le cas pour mon émission littéraire, dont j'ai créé moi-même le cahier des charges en indiquant quelle place je voulais donner à la bande dessinée. Ce qui a été accepté, mais qui ne correspondait pas à la demande de la rédaction, ils étaient même un peu surpris. Il y a toujours cette ambiguïté : oui il faut en parler, mais si on n'en parle pas ce n'est pas grave.* » Il y a encore beaucoup d'inertie. D'autre part les projets d'émissions uniquement consacrées à la bande dessinée sont refusés. « *Tant en France qu'en Belgique beaucoup de décideurs dans les médias n'y connaissent rien en bande dessinée. On peut cependant noter des progrès et placer son espoir dans la nouvelle génération.* »

S'il a pu constater que de nombreux responsables éditoriaux ont lu des bandes dessinées, qu'ils ne sont pas ignares dans le domaine, **Olivier Delcroix** relève que ces derniers ne tiennent pas vraiment ces lectures comme de la culture. Beaucoup ont lu les « clas-

siques » comme Tintin, Spirou, Lucky Luke, Astérix… et ont de vraies lacunes en littérature générale, y compris concernant des œuvres très connues. « *Tout le monde a une image mentale des grands personnages de la bande dessinée ; les héros comme Popeye ou Superman ont colonisé notre imaginaire. Quand les gens disent "Je n'y connais rien en bande dessinée", c'est une position de principe, ce n'est pas vrai, c'est un déni de culture !* »

« *Ce n'est pas grave de ne pas savoir,* renchérit **Jean-Christophe Ogier**, *ce qui est grave c'est de ne pas chercher à savoir.* » Un journaliste se doit d'être curieux de tout, de la bande dessinée et des autres domaines. « *En l'occurrence pour la bande dessinée, il y a une sorte de blocage culturel,* observe-t-il. *Il faudrait un déniaisement par rapport au discours sur la bande dessinée. Pour cela il faudrait que la bande dessinée soit inscrite dans le programme de formation des journalistes. Il faut parler de bande dessinée dans les écoles et dans les universités !* »

Olivier Delcroix souligne qu'il est clair qu'en France la bande dessinée ne bénéficie pas de la reconnaissance culturelle dont peut jouir le livre. Parler de livre à la télévision, c'est facile, c'est bon pour l'image de la chaine, mais parler de bande dessinée ne l'est pas. « *Lorsqu'un journaliste propose à la télévision un sujet sur la bande dessinée on lui répond que cela coûte cher.* » Il faut filmer les images, et souvent le réalisateur ne sait pas très bien comment il va s'y prendre. Il faut trouver un langage graphique, faire preuve d'une certaine inventivité pour rendre l'image arrêtée « vivante ».

« *La place du réalisateur est en effet importante,* intervient **Thierry Bellefroid**. *Dans le cas de l'émission de télévision que j'anime, le réalisateur est un passionné de bande dessinée. Il a compris comment les deux médias peuvent se marier et il arrive à faire des choses extraordinaires.* » Si on veut le faire bien, cela demande beaucoup de temps, conclut-il.

Olivier Delcroix ajoute qu'il faut en effet que le réalisateur ose trouver un langage graphique au service de l'univers de l'auteur.

[*Une discussion avec la salle s'engage, qui permet d'évoquer d'autres aspects du rapport de la bande dessinée et des médias.*]

Edmond Baudoin évoque la question de la liberté du discours de la presse face à un certain *establishment*. La presse s'autorise-t-elle à dire du mal d'auteurs confirmés, comme Pratt, dont il lui semble que l'album *L'été indien,* dessiné par Manara a été encensé par la presse au moment de sa sortie, alors que, dit-il, « *c'est une horreur absolue ?* »

« *Il y a eu des critiques acerbes,* contredit **Olivier Delcroix,** *dénonçant la perversité du scénario. Peut-être que dans la presse régionale ou dans les médias généralistes ou à la télévision, étant donné que c'était Pratt et Manara, on a dit du bien de cet album, mais j'ai entendu également des voix dissonantes.* »

Jean-Christophe Ogier répète qu'il y a une différence entre la presse spécialisée qui fait un vrai travail de critique et les médias plus généralistes qui ont du mal à se saisir de la bande dessinée comme objet de discours. Concernant *L'été indien* et les bonnes critiques que cet album a pu susciter à l'époque, « *c'était de l'incompétence.* »

Concernant ce sujet, **Thierry Bellefroid** raconte qu'en Belgique le dernier *Astérix* a été très critiqué dans les médias. « *Il y a eu en Belgique une critique assez vive. Hugues Dayez a tout de suite dit que c'était une imposture, et d'autres journalistes ont embrayé.* » En Belgique, relève-t-il, on peut avoir une parole assez libre, car les propriétaires des médias ne sont pas liés aux maisons d'édition, aux groupes de diffusion, contrairement à la France. L'ensemble des médias belges a tiré à boulet rouge sur cet album. « *On a même entendu parler d'un "complot belge contre Astérix" !* » Ceci dit, au final, cela n'a pas empêché la bonne vente de cet album. « *Nous ne*

sommes rien ! » L'album s'est très bien vendu, du moins dans les supermarchés, corrige Thierry Bellefroid, car en librairie spécialisée il a connu de véritables méventes : les libraires ont fait un travail de conseil et ont remisé l'album à la cave.

Pour répondre à la question de **Lewis Trondheim** qui désire savoir comment ça se passe dans d'autres pays, **Paul Gravett** dit qu'en Angleterre il y a des critiques dans les grands journaux. « *C'est récent depuis* Maus *et on parle surtout des romans graphiques. Mais il n'y pas de présence de la bande dessinée à la télévision, sauf en cas "d'événement culturel" (Satrapi, Astérix…).* »

Thierry Groensteen intervient pour demander quels sont les critères de choix pour parler d'un album parmi la production pléthorique, et quelle est l'importance de l'intervention des attachés de presse auprès des journalistes ?
« *Je dirais que les choix sont subjectifs et vont tous azimuts*, répond **Olivier Delcroix**, *c'est le prosélytisme le plus total. Je peux publier en même temps un article sur Roba et sur* Pascal Brutal *de Riad Sattouf.* » Les attachés de presse, dit-il, vont vers les journalistes, elles interpellent sur un auteur ou un album, mais les journalistes ont aussi des demandes par rapport à des auteurs moins mis en avant. Ce que confirme **Thierry Bellefroid**. Les libraires sont aussi des sources d'information.
« *Ma pratique*, explique **Jean-Christophe Ogier**, *dépend du média dans lequel je suis, et je m'adresse à un certain type d'auditeur. Il y a un effet miroir important. Jean-Louis Gauthey a dit hier : "vous ne faites qu'éclairer la lumière". Oui, j'en conviens et je l'assume, quand on met un coup de projecteur sur quelque chose, tout le reste disparaît dans la pénombre. Il y a d'autres paramètres que la qualité de l'album.* » Sur France Info, rappelle-t-il, la notion d'actualité est importante, l'album doit y faire écho, d'une manière ou d'une autre… c'est une problématique permanente. Il parle d'un large panel de bandes dessinées, mais en étant particulièrement sensible à des choses *mainstream* qu'il a envie de défendre. « *Enfin*, avoue-t-il, *il y a des livres dont je reconnais que je ne sais pas parler. Il me manque l'œil, le vocabulaire…* »

Fabrice Neaud constate avec amertume qu'en dehors de quelques journalistes amicalement estampillés « les mêmes furieux », les rapports bandes dessinées/médias correspondent actuellement en France à un ensemble vide, « *le vide quantique complet. J'en reste toujours*, dit-il, *à la même impression : les journalistes se disent depuis des années la même chose, à savoir qu'il se passe quelque chose en bande dessinée, il serait bien d'aller y voir…* » **Fabrice Neaud** précise qu'il parle des journalistes et non des critiques, car heureusement paraissent certains articles pointus, bien que difficile d'accès.

A un **Fabrice Neaud** sceptique, **Jean-Christophe Ogier** répond que ça a bougé. Ce à quoi **Fabrice Neaud** répond à son tour qu'« *on est passé du tabou au cliché*, qu'*on est passé de l'absence totale de discussion sur la bande dessinée au star system* », vision contestée par les journalistes présents qui pensent qu'aujourd'hui on n'a plus honte de lire des choses sur la bande dessinée. « *On en est bien toujours au même point*, souligne **Fabrice Neaud**. » « *Le temps des médias n'est pas forcément le temps de la création, ça oui*, infirme **Jean-Christophe Ogier**. *La situation bien sûr est encore assez insatisfaisante, mais il fut un temps où il n'y avait rien.* »

Olivier Delcroix remarque que globalement la place de la culture dans les médias va en décroissant. « *Quand je suis arrivé au* Figaro, *il y avait 8 pages par jour dans le journal pour la culture. Actuellement quand on en a 3 on est ravis. Ça vaut pour n'importe quel journal. C'est un phénomène général et la bande dessinée n'y échappe pas.* »

Lewis Trondheim aborde ensuite le sujet de la place de la bande dessinée de création dans la presse et signale que depuis *Le Baron noir* dans *Le Matin de Paris* à la fin des années 1970, il n'y a plus de bande

dessinée de création dans la presse, contrairement aux Etats-Unis.

Après qu'**Olivier Delcroix** a rappelé que cela s'est fait ponctuellement et avec bonheur à l'occasion du Festival d'Angoulême, et annoncé que *Le Figaro* réfléchissait à créer un héros de bande dessinée récurrent dans ses pages, **Jean-Christophe Ogier** s'interroge sur la spécificité culturelle de la bande dessinée en France, plus portée vers le récit au long cours que sur le *strip*, ce qui ne facilite sans doute pas sa publication. Lewis Trondheim regrette que diverses propositions d'auteurs dont certaines de lui-même à différents organes de presse n'aient pas abouties.

Tony Neveux, résident à la Maison des Auteurs, se demande si la bande dessinée s'interroge suffisamment sur son propre medium, son environnement éditorial, son positionnement comme art par rapport à l'industrie. « *J'invite tout le monde à réfléchir à l'avenir, notamment par rapport aux grands groupes comme Média-Participations.* »
Thierry Bellefroid relève en disant qu'en effet, la dernière affaire Dupuis a fait beaucoup parler d'elle, surtout en Belgique, que ce fut une véritable explosion au niveau des médias, presse et télévision. « *Mais cela ne doit pas être le seul discours des journalistes par rapport à la bande dessinée.* » ■

Quels lecteurs pour la bande dessinée aujourd'hui ?

Jean-François Hersent

En guise d'introduction

Je voudrais commencer mon propos par deux préalables.

1. Le premier est que, à ma connaissance, à l'exception des deux sondages IFOP commandités par le Festival international de la bande dessinée (FIBD) d'Angoulême mais qui donnent assez peu d'indications concrètes sur les lecteurs de BD, il n'existe pas de source détaillée au plan national ni d'enquête statistique sur la lecture et les lecteurs de bandes dessinées. En outre, les quelques enquêtes dans lesquelles on trouve des indications lacunaires sur les lecteurs de BD sont loin de converger. Ce qui rend difficile l'exercice auquel je vais me livrer maintenant, vous en conviendrez !
C'est la raison pour laquelle je plaide pour que ce manque soit comblé… mais sans grand succès jusqu'à présent. Car il est certain que nous avons besoin d'une grande étude, comme celles que nous avons pu mener, à la Direction du livre et de la lecture en lien avec le service Etudes et recherche de la BPI, sur les lecteurs de littérature policière et de littérature ésotérique.

2. Le second est celui du constat partagé largement aujourd'hui – il n'en a pas toujours été ainsi, surtout pour les genres littéraires déniés ou disqualifiés, comme le furent pendant longtemps le polar, la fiction ésotérique ou la bande dessinée – *constat donc* selon lequel toute lecture se situe dans un rapport d'échanges avec soi-même, avec son groupe social ou son groupe de référence, avec l'auteur et avec « les autres ». La lecture est une forme de rapport au langage, à la langue : or, tout échange langagier s'inscrit dans une relation affective de communication. Lire est une épreuve d'identité parce que, en un sens, lire, c'est s'évaluer. Ainsi « aimer » tel auteur ou tel livre ne signifie-t-il pas autre chose :

pour un certain nombre de lecteurs, déclarer « aimer Proust » par exemple, signifie valoriser le fait d'être soi-même informé du lien qui existe vraisemblablement entre Proust et la littérature.

Lire n'est pas reconstituer le sens du message émis par l'auteur, mais constituer un sens nouveau, à mi-chemin entre les deux identités projetées du lecteur et de l'auteur. C'est à la croisée de ces chemins que se situe l'espace de liberté du lecteur.

Ce constat, me semble-t-il, s'applique aussi bien à la lecture des « classiques » qu'à celle des bandes dessinées.

I. Données sur la lecture de bandes dessinées

Outre les deux sondages IFOP commandités par le FIBD (voir infra), nous disposons cependant de quelques données, peu nombreuses il est vrai, à travers des enquêtes plus générales portant sur les pratiques culturelles ainsi qu'une enquête locale sur les mangas conduite dans l'académie de Grenoble auprès de lycéens de l'enseignement professionnel.

- La dernière enquête sur les pratiques culturelles des Français (réalisée en 1997 et publiée en 1998) fournit les dernières données exhaustives sur la lecture de bandes dessinées. Mais c'était avant la déferlante « manga ».
- L'enquête Insee sur la participation culturelle et sportive des Français, réalisée en 2003, se borne à mentionner que 26 % des personnes interrogées (mais sans aucune autre précision d'âge, de sexe, de niveau scolaire ou universitaire, de résidence, etc.) ont déclaré avoir lu au moins une bande dessinée au cours des 12 derniers mois précédant l'enquête. C'est donc un peu plus d'un quart de la population. Ces 26 % se répartissent ainsi : 10 % ont lu entre 1 et 4 BD, 9 % entre 5 et 19, 7 % : 20 ou plus.

  Mais, dans cette enquête, le genre « bande dessinée » n'était pas comptabilisé parmi les autres genres de livres lus, au contraire des enquêtes sur les pratiques culturelles des Français, ce qui exclut ainsi toute possibilité de comparabilité terme à terme.

  En outre, comme pour la plupart des grandes enquêtes nationales, n'ont été interrogés que les individus âgés de 15 ans et plus. Ce qui exclut toute possibilité d'information sur les goûts et les pratiques de lecture des moins de 15 ans.

Nombre de bandes dessinées lues (en %)

0	74 %
de une à 4	10 %
de 5 à 19	9 %
20 ou plus	7 %
total	**100 %**
à lu une bande dessinée	26 %

Source : Insee, Enquête « Participation culturelle et sportive », partie variable de l'enquête PCV de mai 2003

- L'enquête sur les loisirs culturels des 6-14 ans, conduite par Sylvie Octobre en 2001, permet de combler en partie cette lacune[1].

  Par ailleurs, on trouve une ou deux indications sur la lecture de BD dans l'enquête sur la fréquentation des bibliothèques municipales réalisée en 2005 par le Crédoc à la demande de la DLL et de la BPI : on y note une progression de la lecture d'albums de bandes dessinées en tant que genre de livre préféré, par rapport à l'enquête *Pratiques culturelles* de 1997 : de 5 % à 6,4 % (mais seuls 4,9 % des inscrits en BM sont dans ce cas contre 6,6 % des non fréquentants absolus des BM)[2].
- Selon l'enquête *Pratiques culturelles des Français*, en 1997, 74 % des Français âgés de 15 ans et plus avaient lu au moins un livre dans l'année, 23 % entre 10 et 24 livres, 14 % 25 livres et plus.

  Parmi ces lecteurs, on trouvait une part significative de lecteurs d'**albums** de bande dessinée. Ainsi, sur 100 personnes lectrices, 11 déclaraient que le genre de livres qu'elles lisaient le plus souvent, c'est de la bande dessinée. **En 1997, plus de 10 % des lecteurs de livres lisent donc le plus souvent des bandes dessinées.**

Cet engouement pour la BD était plus ou moins marqué selon le sexe (les garçons lisent davantage de BD que les filles), l'âge (les jeunes davantage que les 35 ans et plus) ; le lieu de résidence (Paris et les villes de + de 100 000 habitants > le reste du territoire). Toutefois, la profession exercée et le niveau d'études semblaient moins discriminants pour ce genre de livres que pour d'autres.

1 — « Les lecteurs réguliers de bandes dessinées achetées ou empruntés en bibliothèque » (sondage IFOP 1994)

En 1994 le FIBD a fait réaliser par l'IFOP une enquête sur le lectorat de BD en France auprès d'un échantillon de 2 328 personnes (représentatives de la population française) âgées de plus de 8 ans (âge supposé de la maîtrise de la lecture autonome). Il ressortait de cette enquête que :

- la bande dessinée était lue par toutes les catégories socioprofessionnelles et toutes les tranches d'âge, mais en proportion très différente. La lecture de BD était surtout l'apanage des cadres supérieurs et des professions libérales (61 %), ainsi que des cadres moyens (58 %) mais fort peu des agriculteurs (22 %) et des retraités (12 %). Les jeunes (8 à 14ans), en particulier les 8-10 ans (au rythme moyen de 3 BD par semaine) étaient, pour plus de 9 sur 10 d'entre eux (92 %) des lecteurs de BD, au contraire des 50-64 ans (17 %) et des plus de 65 ans (9 %).
- Cette enquête révélait également que sur 41 % des Français (âgés de plus 8 ans et plus) qui lisaient des albums ou des magazines de BD,
  – 12 % en lisaient assidûment (au moins une fois par semaine)
  – 10 % en lisaient régulièrement (1 à 3 fois par mois)
  – 19% en lisaient occasionnellement (moins de 10 fois par an).
- Enfin, l'honneur était sauf puisque les lecteurs de BD étaient **aussi** des lecteurs de livres : 86 % d'entre eux avaient lu au moins un livre dans l'année précédant l'enquête.

2 — Les Français et la BD, radiographie des Bédéphiles (sondage IFOP 2000[3])

Dans un autre sondage IFOP plus récent, réalisé en décembre 2000, on apprend que 37% d'hommes ont lu une BD contre 27% de femmes et que, comme en 1994, le pourcentage de lecteurs par tranche d'âge diminue plus on avance en âge (avec un fort décrochage au moment de l'adolescence) : 84 % des 8-14 ans, 43 % des 15-24 ans, 35% des 25-34 ans, 31% des 35-49 ans, 19% des 50-64 ans.

Une minorité de lecteurs adultes

- 62 % des personnes interrogées osent avouer n'avoir lu aucun album de BD dans les douze derniers mois : ce sont 73 % des femmes qui n'ont pas connu cet ineffable bonheur. Heureusement 84 % des moins de 15 ans ont, eux, lu des BD. Leurs aînés de 10 ans ne sont déjà plus que 43 % et les plus de 50 ans... 20 % ! Et parmi les 38 % de lecteurs, seuls 20% lisent plus de 5 BD par an, soit 8 % du total
- 30% des Français n'ont aucune BD chez eux et 30 % moins de 20, soit même pas la série complète des Astérix !
- Les acheteurs potentiels sont moins de 40 % de la population ! De plus, 37 % des lecteurs de BD préfèrent emprunter une BD – ou la lire dans les allées de la FNAC – plutôt que de l'acheter !

De petits et grands enfants mais « cultivés »

- Les séries préférées des enfants et des adultes sont très similaires : pour les deux publics Astérix et Tintin viennent en tête talonnés par Boule et Bill, Lucky Luke,

1 | Sylvie Octobre, *Les loisirs culturels des 6-14 ans*, Paris, La Documentation française, 2004. Enquête réalisée conjointement par le Département des études et de la prospective du Ministère de la culture et de la communication et la Direction de l'évaluation et de la prospective du Ministère de l'Education nationale auprès de 3306 familles sélectionnées : 2367 questionnaires parents et 2052 questionnaires enfants.

2 | Bruno Maresca, Isabelle Van de Walle *Fréquentation, usages et image des bibliothèques municipales* en 2005, Crédoc, Département Evaluation des politiques publiques, décembre 2005, pp. 136-137.

3 | Sondage commandité par la Caisse d'Epargne, soutien historique du Festival d'Angoulême, auprès de 1503 personnes de 8 à 64 ans pour mieux comprendre la perception de la BD dans la société française.

les deux Spirou, Gaston et une nouveauté, encore et toujours Titeuf. Les adultes ne se distinguent de leurs cadets que par leur goût prononcé pour les Bidochon, Blake et Mortimer, Blueberry et le Joe Bar Team. Petits et grands raffolent donc de classiques, comme les chiffres de vente le montraient déjà si bien !

- Si les lecteurs de BD sont de grands enfants, ils n'en ont pas moins de l'instruction : les diplômés de l'enseignement supérieur sont 44 % à lire des petits mickeys quand les autres ne sont que 30 %.
- Le phénomène de la série est bien ancré chez les lecteurs : 48 % des acheteurs choisissent en priorité un héros ou un auteur connu, 42 % écoutent les conseils d'un copain et seulement 20 % ceux d'un journaliste. Comme, de plus, 70 % d'entre eux font leurs emplettes en grande surface, ils se disent à 70 % mal informés de l'actualité de la bande dessinée.

Des parents devenus bienveillants

- L'enquête révèle également que, à l'encontre des idées reçues, 87 % des lecteurs adultes déclarent choisir leur BD en fonction du scénario contre 67 % en fonction du graphisme.
- Les parents semblent moins mépriser la BD que par le passé : 74 % des enfants disent ainsi que leurs parents sont contents de leur voir lire une BD et 86 % de ces derniers se déclarent favorables à ce que la BD ait davantage de place dans les écoles.
- Les lecteurs de BD restent fidèles aux séries classiques et moins sensibles aux nouveautés et aux nouvelles séries. 80% des lecteurs lisant moins de 5 BD par an, cela les dispose peu à s'intéresser à autre chose qu'aux « grosses sorties » à l'instar de ce qui se passe pour le cinéma ! **Une question cruciale pour l'avenir sera de voir si l'usage intensif du marketing par les éditeurs leur servira à faire émerger de nouvelles séries de qualité ou au contraire à faire grimper aux nues des séries populaires parfaitement calibrées...**

3 — Photographie sociologique détaillée des lecteurs de bande dessinée en 1997

En 1997, selon l'enquête sur les pratiques culturelles des Français, la bande dessinée avait perdu une partie de ses lecteurs occasionnels, par rapport à la précédente enquête sur les pratiques culturelles des Français de 1989. En revanche, elle avait conservé un noyau d'amateurs chez les jeunes : **pour un tiers des lecteurs de 15-19 ans en 1997 la bande dessinée est le genre de livres qu'ils déclarent lire le plus souvent et près d'un quart des 15-19 ans la citent comme genre préféré**. Le profil des 6 % de Français qui font un tel choix est presque identique à celui des 7 % qui ont déclaré avoir lu au cours des douze derniers mois au moins 20 bandes dessinées, avec toutefois une nuance : les lecteurs les plus diplômés, même quand ils lisent beaucoup de bandes dessinées, ont plus tendance que les autres à choisir comme genre préféré un autre genre de livre.

Une dernière remarque : au contraire des autres genres littéraires, qui sont dans l'ensemble féminins – lire exclusivement de la littérature est, dans quatre cas sur cinq, le fait d'une femme –, les bandes dessinées (comme les livres d'histoire, les livres scientifiques et techniques) sont, à l'inverse, masculins et, de plus, privilégiés par les adolescents : 17 % parmi les garçons – contre 6 % parmi les filles – déclarent qu'il s'agit du genre de livres qu'ils lisent le plus souvent et c'est le genre préféré de livres pour 11 % de garçons contre seulement 2 % de livres.

[*voir tableau page suivante*]

4 — Les jeunes lecteurs de bande dessinée en 2001

L'enquête de Sylvie Octobre sur les loisirs culturels des 6-14 ans montre tout d'abord que le rapport des moins de 15 ans à la lecture obéit aux mêmes phénomènes que ceux qui ont été observés dans les enquêtes concernant des grands adolescents ou des adultes. Dans le cadre de cette étude, c'est à partir des informations collectés auprès des 10-14 ans que l'on peut établir les types de lecture auxquels ils s'adonnent : les livres, la presse, les bandes dessinées.

Les 10-14 ans lisent des supports variés : 88 % lisent des livres, 87 % des journaux/magazines, 72 % des bandes dessinées. L'attractivité de chacun des supports varie au cours du temps : la lecture de presse augmente régulièrement (+ 15 points), tandis que celle de livres et de

genres de livres lus le plus souvent et genre de livres préféré (1 seule réponse) sur 100 personnes de chaque groupe lisant des livres

	littérature classique		romans autres que policiers		bandes dessinées	
	lu le plus souvent	genre préféré	lu le plus souvent	genre préféré	lu le plus souvent	genre préféré
ensemble	12	7	33	27	11	6
sexe						
homme	9	5	19	14	17	11
femme	15	9	46	38	6	2
age						
15-19 ans	24	12	24	21	33	23
20-24 ans	18	13	28	19	19	9
25-34 ans	11	6	30	25	15	10
35-44 ans	10	5	36	30	9	4
45-54 ans	12	5	37	30	7	1
55-64 ans	8	6	34	24	2	1
65 ans et plus	10	6	37	33	0	0
niveau de diplôme						
aucun ou CEP	7	4	31	29	9	7
BEPC	22	13	35	28	13	8
CAP-BEP	9	5	26	21	10	6
baccalauréat et équivalent	16	10	35	25	16	9
études supérieures	19	10	43	31	12	3
catégorie de commune						
commune rurale	10	5	32	28	10	7
moins de 20 000 hab.	9	5	35	27	11	5
20 000 à 100 000 hab.	12	7	34	29	10	5
plus de 100 000 hab.	12	5	34	28	14	9
paris intra-muros	29	17	35	23	16	3
reste de l'agglomération parisienne	16	13	29	22	7	2
activité professionnelle du chef de famille						
agriculteurs	10	3	21	22	10	7
art., comm. et chef d'ent.	9	5	25	21	11	7
cadres et prof. intell. sup.	22	12	41	29	17	6
professions intermédiaires	14	7	35	28	14	7
employés	15	8	33	30	12	7
ouvriers qualifiés	8	7	28	23	13	9
ouvriers non qualifiés	6	3	23	21	18	13
retraités	11	6	36	31	2	1
autres inactifs	6	3	6	24	11	9

bandes dessinées diminue (- 6,5 points et -16 points), au fur et à mesure que l'on grandit.

« *La bande dessinée*, note Sylvie Octobre, *genre lié à l'enfance, perd donc des lecteurs avec l'adolescence. Par ailleurs, ses lecteurs deviennent plus épisodiques : la part de ceux qui ont lu moins de cinq bandes dessinées depuis la rentrée scolaire augmente de 14 points du CM2 à la 3e, alors que la part de ceux qui en ont lu plus de onze diminue de 11,5 points* »[4].

Il ressort de nombreux travaux sur les pratiques culturelles des jeunes que deux registres de lecture se font jour à travers les goûts des filles et des garçons : d'une part une lecture informative, spécialisée – qui trouve la plupart de ses adeptes parmi les garçons – et une lecture-évasion, qui propose des modèles d'identification différenciés pour chaque sexe.

Schématiquement : aux garçons, la projection héroïque et l'imaginaire futuriste, aux filles l'affectivité et l'attachement (à travers notamment le suivi d'un héros dans une série) et la poésie-rêverie présente dans les histoires et les contes. Cette dichotomie introduit la dimension du sexe des genres d'ouvrages, qui produit indubitablement des effets dans la segmentation du lectorat.

Ainsi, les filles qui sont plus impliquées dans la lecture de presse-magazine et de livres que les garçons cèdent la place à ces derniers en matière de bande dessinée (11,5 points de différence) qu'ils lisent en plus grand nombre : plus de la moitié des lectrices de BD en lisent moins de cinq en un trimestre, tandis que plus de la moitié des garçons en lit plus de six.

5 — Les Mangas à la rescousse de la BD traditionnelle

On sait que pour l'édition – française en particulier –, la bonne santé d'une catégorie éditoriale comme la bande dessinée est décisive pour la croissance globale du secteur. Ce dynamisme de la bande dessinée s'est poursuivi en 2005. Mais nous avons appris récemment (*Livre Hebdo* n° 629 du 20 janvier 2006 et *Le Monde* du 30 juin 2006, entre autres) que, si la bande dessinée – avec une croissance de 5,3 % en valeur – arrivait en deuxième position, ce phénomène était du pour l'essentiel à l'expansion formidable des mangas (+ 22,9%), la BD traditionnelle franco-belge marquant le pas. On dispose de beaucoup de chiffres sur les ventes de BD (et des différentes sous-catégories comme les mangas), sur les éditeurs de BD et de mangas. Mais pas sur les lecteurs.

Nous savons ainsi que 36 % des nouvelles bandes dessinées parues en 2005, soit plus d'une sur trois, relevait du manga ou du manhwa : **une BD sur trois est un manga**. Plus de 25 éditeurs français produisent des BD asiatiques[5].... Quand on sait que le manga (livre) est apparu en France en 1990 avec *Akira* (Glénat) et a commencé à se développer réellement avec l'arrivée de *Dragon Ball Z* (Glénat) en 1993, on mesure le chemin parcouru.

Mais nous n'en savons guère plus sur les lecteurs de mangas !

J'ai donc du chercher pour voir s'il n'existait pas quelque part une enquête, même limitée sur les lecteurs de mangas. C'est ainsi que j'ai découvert l'enquête conduite par le CRDP[6] de l'Académie de Grenoble au début de l'année 2006 auprès de 442 élèves de lycée professionnel[7] dont je reprends ici les principaux éléments. Bien qu'il faille tenir compte du fait que les garçons sont plus nombreux que les filles dans l'enseignement professionnel (55 % contre 45 %, selon les chiffres du ministère de l'Education nationale), l'enquête fait néanmoins ressortir l'extrême déséquilibre qui partage les deux sexes en matière de lecture de mangas : **on trouve deux fois plus de garçons que de filles pour déclarer lire des mangas** (41 % contre 22,4 %).

- Toujours selon cette enquête, 43 % de filles et 30 % de garçons n'ont pas répondu à la question. Pour les autres, les raisons invoquées sont les suivantes :
  je n'aime pas lire : garçons 41 % ; filles 14 %,
  je n'aime pas les BD : garçons 8,4% ; filles 24,5%,
  je ne connais pas : garçons 8,4 % ; filles 13,5 %.

4 | Sylvie Octobre, *op. cit.*, p. 216.
5 | *Livre Hebdo* n° 629 du 20 janvier 2006.
6 | Centre régional de la documentation pédagogique.
7 | « Dossier Manga », *Lire au lycée professionnel*, n°50, printemps 2006.

• Les lecteurs de mangas ne sont pas boulimiques : les deux tiers des lecteurs de mangas en lisent moins de 5 par mois (1 gros tiers – 36,9 % : moins de 1 ; 1 petit tiers – 32 % : de 1 à 5).

Répartition des lecteurs de mangas selon le nombre de mangas lus par mois

nombre de mangas lus par mois	pourcentage de lecteurs
moins de 1	36,9%
de 1 à 5	32,2%
de 5 à 10	18,8%
plus de 10	12,1%

L'enquête fait ressortir également la diversité des thèmes préférés par les lecteurs de mangas. L'*heroic fantasy*[8] vient largement en tête pour plus des 2/3 ; viennent ensuite, dans l'ordre décroissant : *combat, passé/futur, musique, robots, magie, imaginaire, baston, historique, aventures, érotiques, comique, science-fiction, fantastique, voiture, action, ninja.*
Les titres préférés sont par ordre décroissant : *Dragon Ball Z* 28 %, *Naruto* 18 %, GTO (*Great Teacher Onizuka*) 10 %, *Kyo* 6,5 %, *Gunnm* et *Fullmetal Alchemist* 4,9 %. Ces titres, qui ont été cités autant par les filles que les garçons, sont tous des ***shônen*** (des mangas pour les garçons) publiés en série.

Portrait d'un lecteur moyen de mangas

L'enquête fait apparaître une grande homogénéité des réponses entre garçons et filles à l'exception de la hiérarchisation de leurs goûts respectifs.
Le lecteur moyen ne lit pas plus de 5 mangas par mois, ainsi qu'on l'a vu (69,1 %).
Il se les échange avec des copains/copines (51,7 %) ou se les procure en librairie (49 %).
Il a d'autres lectures, principalement des BD (71,1 %). Dans le manga, il apprécie surtout le graphisme (81,9 %) et l'histoire (75,2 %).
En relation avec l'univers manga, il apprécie les séries dont il attend la suite avec impatience et sans se lasser (75,2 %).
Ses thèmes de prédilection sont l'*heroic-fantasy* (70,5 %), la guerre (47 %) et l'univers adolescent (39,6 %).
Une différence notable apparaît cependant entre filles et garçons dans la hiérarchisation des thèmes préférés : l'*heroic-fantasy* arrive en tête pour tous, mais chez les filles c'est l'univers adolescent qui vient en deuxième position (67 %), suivi de l'amour (62,5 %) alors que chez les garçons, on trouve la guerre (52,3 %) puis le sport (31,2 %).
Le lecteur de mangas s'intéresse à d'autres supports : les films d'animation (65,8 %), puis les jeux vidéo (55,7 %), les sites Internet (44,3 %) et le dessin (41,6 %).
On retrouve ici, à travers cette enquête limitée sur les lecteurs de mangas – ainsi qu'avec les autres travaux évoqués plus haut – un certain nombre de caractéristiques sociologiques observées dans de nombreux travaux sur les rapports qu'entretiennent les jeunes d'aujourd'hui avec la lecture et l'image.

II. De quelques caractéristiques des rapports des jeunes avec la culture de l'image, le livre et la lecture

1 — La tendance générale à l'éclatement des pratiques et des goûts : l'éclectisme de la culture adolescente

Trois facteurs au moins apparaissent essentiels, liés à l'âge et à l'effet de génération pour comprendre les rapports des jeunes générations à la culture :
1. le recul absolu de la culture consacrée (« légitime », « humaniste », etc.) ainsi qu'une certaine forme d'anti-intellectualisme prononcé chez les adolescents ;
2. la diversité croissante du capital informationnel des jeunes diplômés (par exemple la prédominance de la culture scientifique et technique, prédominance

renforcée par l'accès de plus en plus massif aux nouvelles technologies de l'information et de la communication – NTIC – et en particulier Internet) et la valorisation de l'éclectisme ;

2. la montée de l'économie médiatico-publicitaire et les nouvelles voies de la consécration sociale et culturelle, au détriment des voies traditionnelles de consécration par l'Ecole et l'Université[9]. Auparavant, la culture scolaire faisait office d'instance de légitimation de ces classements culturels. Aujourd'hui, la culture scolaire est concurrencée par les médias (télé et radio) et par « la société des pairs » ; c'est la raison pour laquelle l'école a de plus en plus de mal à imposer ses normes : non seulement des pans entiers de la culture scolaire héritée des humanités se transmettent plus difficilement aux nouvelles générations, mais le rôle que cette dernière joue dans les mécanismes de distinction tend à diminuer en raison des mutations touchant aux modes d'acquisition des savoirs, à la formation des goûts et à la production des modèles d'excellence, ainsi qu'aux mécanismes de consécra-tion dans les milieux artistiques.

C'est certainement là l'une des raisons du succès grandissant des mangas auprès des jeunes d'aujourd'hui.

Dans une enquête récente sur les cultures lycéennes, Dominique Pasquier pointe des différences sensibles entre les lycéens selon leur origine familiale[10]. La lecture, par exemple, reste une pratique fortement corrélée au milieu social[11] ainsi d'ailleurs qu'à l'exigence des études (et bien davantage pratiquée par les filles que par les garçons). L'usage de la télévision et du téléphone semble plus contrôlé dans les milieux cultivés, où les parents transmettent des codes d'usage et de politesse.

Enfin, toujours selon D. Pasquier, la culture de l'élite ne fait plus recette : « *Chez les lycéens, la culture dominante n'est pas la culture de la classe dominante mais la culture populaire* ». Il resterait, à tout le moins, à vérifier si ce nouveau modèle s'applique aussi aux étudiants d'aujourd'hui…

2 — La première génération multimédia et l'envoûtement de l'image[12]

La génération des 15-20 ans d'aujourd'hui est la première en France à avoir connu *dès l'enfance* un paysage médiatique extrêmement diversifié[13]. Ils vivent aujourd'hui les transformations de la téléphonie. Tous les médias font partie intégrante de leur univers quotidien et, pour eux, semble-t-il, la distinction entre « anciens » et « nouveaux » médias n'a guère de sens. C'est là une distinction d'adultes qui associent les ruptures technologiques à de nouveaux apprentissages techniques et à de nouveaux usages sociaux. Les enfants et adolescents d'aujourd'hui apprennent aussi vite à se servir d'un ordinateur que

8 | Genre qui emprunte notamment aux mythes ancestraux de l'humanité, à la peinture préraphaélite du XIX^e^, aux *pulps* fantastiques, à Tolkien et à ses nombreux illustrateurs.

9 | Cette triple évolution traduit la cassure survenue dans les mécanismes qui assuraient la reproduction du contenu et des fonctions de la culture consacrée, et donne la mesure d'un phénomène générationnel nouveau : les tendances enregistrées par exemple dans le domaine de la lecture, du théâtre ou du cinéma – sans parler de l'écoute musicale – montrent, en gros depuis les années 80 (mais le phénomène était déjà perceptible auparavant) un certain nombre d'inflexions majeures dans la reproduction des comportements culturels.

10 | Dominique Pasquier, *La tyrannie de la majorité*, Paris, éditions Autrement, 2005.

11 | Ce point est relevé très nettement – mais en négatif – chez les jeunes en difficulté interviewés par Véronique Le Goaziou, dans son enquête de terrain sur « pratiques lectorales et rapport à la lecture des jeunes en voie de marginalisation » (le rapport d'enquête est consultable sur le site de la DLL).

12 | *Réseaux* n°17, « les jeunes et l'écran », dossier coordonné par Dominique Pasquier et Josiane Jouët, Paris, Hermès Science Publications, 1999.

13 | Pour les plus âgés, leur naissance dans les années 80 a coïncidé avec tous les grands bouleversements de l'audiovisuel (création des radios libres sur la bande FM, démultiplication de l'offre télévisuelle, démarrage du plan câble et développement de la télévision par satellite, etc.). Ils ont grandi avec la montée en puissance du marché des jeux vidéo sur consoles puis celle de l'informatique domestique grand public ; cf. Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*, Ministère de la culture et de la communication-Département des études et de la prospective, Paris, La Documentation française, 1998

d'une télécommande de télévision, et les discussions sur les jeux vidéo et l'informatique sont entrés dans leur sociabilité au même titre que celles sur la télévision ou la musique. Bref, les jeunes générations vivent désormais dans un contexte où les écrans tiennent une place considérable dans leurs pratiques de loisir, leurs discussions et, de manière générale, dans leur environnement familial, amical ou scolaire. Inévitablement, ce changement affecte leur relation à l'écrit – et à l'école – et modifie la manière dont ils structurent leur sociabilité.

Il n'y a guère que les livres, sous leur forme classique – c'est-à-dire sans images – qui leur paraissent « anciens » : « c'est en noir et blanc »[14] !

Il se dessine ainsi une génération qui représente un tournant dans le rapport aux médias – tournant qui ne se réduit pas aux chiffres sur la hausse globale des pratiques et des équipements. Les jeunes générations vivent désormais dans un contexte où les écrans tiennent une place considérable dans leurs pratiques de loisir, leurs discussions et, de manière générale, dans leur environnement familial, amical ou scolaire. Inévitablement, ce changement affecte leur relation à l'écrit – et à l'école –, modifie la manière dont ils structurent leur sociabilité ainsi que leur rapport au temps.

Cette idée d'élasticité, de ruptures brutales est à mettre en parallèle avec la notion de « zapping » développée dans de nombreux travaux sur les pratiques culturelles des jeunes, et notamment dans l'enquête menée en 1992 sur les jeunes et la lecture par François de Singly[15]. Le temps doit être rapide et saccadé, les jeunes attendent inconsciemment – ou non d'ailleurs – d'être surpris, étonnés, ils cherchent l'imprévisible. Il en va tout particulièrement ainsi avec les supports sur lesquels ces pratiques s'articulent : les films sur grand écran ou à la télévision, les jeux (sportifs ou informatiques), la musique doivent répondre à ce souci « d'élasticité ». L'exigence du « tout, tout de suite » apparaît fermement chez les jeunes ; la mise en concurrence avec d'autres activités, type télévision ou cinéma, permet aux jeunes de penser que la lecture demande trop de temps, trop de concentration. Tout se passe comme si on assistait à la création inconsciente et à l'intériorisation par les jeunes d'un « temps de l'histoire » : les histoires dans les films, dans les séries télévisuelles, voire dans une moindre limite dans les chansons, ont cette singularité par rapport aux livres qu'elles ont un format de temps, « pas plus de deux heures » ; au-delà de cette barrière de temps, les jeunes semblent exprimer des difficultés pour rester concernés, attentifs et « pris » par les faits. Il est même frappant de constater que **la description du plaisir pris à la lecture s'énonce en termes d'images. Cette place croissante de l'image à travers la télévision et le cinéma conduit les jeunes à intérioriser des schèmes de pensée directement issus de ces deux supports** : ainsi le rythme standard d'un film ou d'un téléfilm (ces « deux heures maximum » pour la durée d'une histoire). Façonnés par ce rythme, les jeunes sont nombreux à être rebutés par le rythme propre du livre, qui peut être plus long, plus soutenu que celui de l'audiovisuel de consommation courante.

III. Comment sont lus les bandes dessinées, pour quelles raisons et avec quelles conséquences sur leurs lecteurs ?

Quelques questions et des pistes méthodologiques pour une enquête à venir

Cette question conduit à s'intéresser à la relation entre l'offre de bandes dessinées et les attentes de leurs publics. Une cartographie de la bande dessinée en France, sur le modèle de celle réalisée par Annie Collovald et Erik Neveu pour du « polar »[16] montrerait certainement combien tant la production que la présentation et la mise en scène des bandes dessinées sont éclatées en différents sous-genres dont les frontières sont brouillées. Comment dès lors les lecteurs perçoivent-ils les différents classements proposés ? Les identifient-ils (dans leur choix, dans leur

14 | Réponse donnée par un enfant de 11 ans.

15 | François de Singly, « Les Jeunes et la lecture », Paris, *Les dossiers Education et Formations*, 1993, n°24.

16 | Annie Collovald, Erik Neveu, *Lire le noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Paris, Bpi-Centre Pompidou, coll. « Etudes et recherche », 2004.

goût, dans les effets retirés de leur lecture) ? Passent-ils d'un sous-genre à l'autre sans ressentir de différences essentielles ? Bref, à quoi sont-ils fidèles exactement quand ils privilégient les mangas, par exemple ? Sont-ils fidèles à la classe générique des « BD », à un sous-genre particulier de bandes dessinées, à une collection, à un auteur, à un héros, à un style d'écriture, à une nationalité (la BD japonaise, américaine, italienne, franco-belge), à l'acte de lire lui-même ?
Ces questions en recoupent d'autres.

1 — Quel type d'usages les lecteurs de BD font-ils de leur lecture ?

Longtemps considérée comme relevant seulement d'une paralittérature « d'évasion » – à mi-chemin entre le roman-photo et « le livre » – et à ce titre peu valorisée et peu créditée de vertus proprement littéraires et graphiques, encore moins de vertus pédagogiques (ou documentaires et éducatives), cette production a peu à peu conquis sa légitimité culturelle et revendique de plus en plus des prétentions à distraire tout en faisant apprendre ou en proposant des canons esthétiques, à la fois, proches et distincts de la littérature pour « lettrés ». L'histoire des différents investissements intellectuels et commerciaux dont cette fraction de l'espace éditorial a été l'objet éclaire les raisons complexes qui ont présidé à cette transformation progressive de l'offre de bandes dessinées.
D'une part, on est amené ainsi à examiner la distribution sociale des différents usages de la lecture de bandes dessinées, avec une interrogation sous-jacente sur la place des lecteurs populaires dans la répartition lectorale. Cette interrogation est doublement importante. Jusqu'à la fin des années 60, le lectorat de bandes dessinées était, en France du moins, principalement juvénile et populaire. Qu'est-il devenu, à partir du début des années 70 du fait même du rehaussement culturel d'un genre auquel il était précédemment enclin ? Cette modification de l'offre a-t-elle produit une modification des intérêts à se retrouver en elle ? Enfin, la revalorisation du genre «BD» s'est accompagnée d'une vision très sectorisée (et « désocialisée » ou « désociologisée ») de ces lectorats : lecteurs « jeunes », « lecteurs » « hommes », lecteurs par segments professionnels, etc. Cette représentation qui tend à être dominante correspond-elle à la composition «réelle» des lecteurs de « BD » et rend-elle bien compte des intérêts sociaux incitant à la lecture de bandes dessinées – *intérêts* mobilisés et retirés de cette lecture ?
D'autre part, on est également conduit à devoir évaluer puis spécifier la place que prennent les différents usages de la lecture de « BD » dans le reste des pratiques lectorales et sociales des adeptes de bandes dessinées. Ne lisent-ils que cela ? Sinon quoi d'autre ? Réservent-ils leurs « besoins » d'évasion à la seule lecture de « BD » quand par ailleurs ils privilégient une lecture esthète ou documentaire avec d'autres ouvrages ? En clair cloisonnent-ils leurs plaisirs de lecteurs ou retirent de leur lecture de BD des plaisirs « mêlés » ? Un tel examen ouvre directement sur la question plus générale des conséquences de ces pratiques lectorales. Quels sont les effets du type de lecture de bandes dessinées qui est le leur (précisé socialement) sur leurs goûts, leur propension à lire, leur rapport aux autres écrits (documents, presse…), aux autres fictions (films, téléfilms, romans), aux autres produits culturels (musique…), sur leur mode de sociabilité, sur leur rapport au monde social (faits divers, jeu politique, informations économiques, internationales…) ?
Ne pourrait-on pas tenter de vérifier l'hypothèse suivante : ce genre littéraire hybride que constitue la « BD » ne ferait-il pas acquérir, sous des formes différentes et avec une portée certes différentielle selon les groupes sociaux et les sous-genres privilégiés, une compétence culturelle dont ces lecteurs sont statutairement dépourvus ? Pour vérifier cette hypothèse, il faudrait alors mesurer le rôle du romanesque dans la réalisation de soi et mettre en évidence ce que les lectures « font » aux lecteurs eux-mêmes, c'est-à-dire les modifications à la fois subjectives et objectives qui affectent leur être social et leurs différentes activités. Cela supposerait de reconstituer, de façon chronologique, l'itinéraire de l'ensemble des pratiques sociales (culturelles, discursives, politiques) et lectorales et les échanges concrets qu'elles suscitent pour repérer les réorientations, réactivations et/ou renfor-

cements des investissements de toutes sortes consentis par les lecteurs de BD ou la création de nouveaux, imprévus au regard de leur implication précédente. Les diverses formes de compétences, mobilisées et acquises après coup, à l'occasion de leur lecture de BD en seraient éclairées.

2 — La BD dans la définition et le classement des lecteurs

Ainsi qu'on l'a vu avec les quelques données chiffrées sur la BD que nous avons mentionnées en commençant, les enquêtes sur la lecture mettent aussi en évidence une opposition des pratiques de lecture selon le sexe[17]. Elles montrent également que la propension à lire et l'intensité des pratiques de lecture, varient en fonction de l'âge. D'après les enquêtes *Pratiques culturelles des Français*, en 1997 comme en 1988, 1981 et 1973, les 15-19 ans lisent plus de livres que les 40-59 ans. L'écart persistant entre les pratiques de lecture des « jeunes » (15-19 ans) et des « adultes » (40-59 ans), en dépit de « l'effet de génération »[18], s'explique par « l'effet d'âge». *« Il est probable qu'au cours du cycle de vie, la pratique de la lecture suit au moins l'évolution du temps libre : on lit davantage jeune – moins de contrainte et incitation des enseignants –, moins à mi-vie, avec la présence des enfants et la pleine activité professionnelle, puis à nouveau davantage en vieillissant, quand les enfants sont partis et la retraite arrivée*», notent Françoise Dumontier, François de Singly et Claude Thélot[19]. De même, les approches «qualitatives» font apparaître des variations quantitatives et qualitatives dans les pratiques de lecture au fil des trajectoires biographiques, des phases, des conversions dans les itinéraires de lecteurs[20]. Enfin, les enquêtes *Pratiques culturelles des Français* permettent d'établir la distribution des fréquences de lecture de livres en fonction de la position professionnelle (repérée par la CSP).

3 — Le problème des usages sociaux de la lecture de bandes dessinées

Quelles raisons explicites ou implicites ceux qui lisent ont-ils de lire des BD ? Quels effets attendent-ils de leurs lectures ? Quels sont aussi les effets, explicitement recherchés ou non, de toute lecture ?
A l'évidence, avec la lecture de BD, c'est d'évasion qu'il s'agit.

La «fonction-évasion» de la lecture de BD

Lire, c'est toujours se mettre en retrait, adopter un rythme propre, se séparer des autres. Si le retrait est sans doute plus souvent une condition et un effet de la pratique que le mobile de la pratique, la lecture peut être aussi une technique d'évitement des interactions. Cette

17 | « *Quel que soit l'âge ou le niveau de diplôme, les femmes se distinguent par un niveau de lecture légèrement supérieur à celui des hommes et par une préférence pour la fiction*». Cette différenciation est présente « *chez les faibles lecteurs sous la forme d'une opposition entre la lecture de romans sentimentaux et celle de livres pratiques, chez les moyens lecteurs entre les* best-sellers *et les livres scientifiques et techniques, et chez les forts lecteurs entre la littérature de création et les essais*», note Olivier Donnat, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, éditions La Découverte, 1994, pp. 286-289.

18 | « *Pratiquement tous les étudiants de 1967 lisaient au moins 1 livre par mois, il n'y en a plus que les deux tiers aujourd'hui; et trois quarts d'entre eux étaient de gros lecteurs contre un tiers maintenant. Pour les élèves, c'est la même chose*», écrivent Françoise Dumontier, François de Singly et Claude Thelot (« La lecture moins attractive qu'il y a vingt ans », *Economie et statistique*, n° 233, juin 1990, pp. 63-80). Sur ce sujet, cf. aussi François de Singly, « Le mystère de la baisse de la lecture de livres », in *Les entretiens Nathan : la lecture*, Paris, Nathan, 1991; Gérard Mauger, « La lecture en baisse. Quatre hypothèses », *Sociétés contemporaines*, n° 11-12, septembre-décembre 1992, pp. 221-226

19 | Françoise Dumontier, François de Singly et Claude Thelot, « La lecture moins attractive qu'il y a vingt ans », *art. cit.*

20 | Sur ce sujet, cf. Joëlle Bahloul, *Lectures précaires. Etude sociologique sur les faibles lecteurs*, Paris, BPI-Centre Georges Pompidou, 1988; Michel Peroni, *Histoires de lire. Lecture et parcours biographique*, Paris, BPI-Centre Georges Pompidou, 1988; Erich Schön, « La "fabrication" du lecteur », in Martine Chaudron, François de Singly (dir.), *Identité, lecture, écriture*, Paris, BPI-Centre Georges Pompidou, 1993, pp. 17-44; Claude F. Poliak, « La 'fureur de lire' des autodidactes", *ibid.*, pp. 59-75.

21 | Jean-Marie Goulemot, « De la lecture comme production de sens », in Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, éditions Rivages, 1985, pp. 90-99.

22 | « *L'œuvre littéraire nouvelle est reçue et jugée, non seulement par contraste avec un arrière-plan d'autres formes esthétiques, mais aussi par rapport à l'arrière-plan de l'expérience de la vie quotidienne*", écrit Hans Robert Jauss (*Pour une esthétique de la réception, op. cit.*, p. 76).

déconnexion de la sociabilité ordinaire est aussi une condition nécessaire de la déconnexion mentale du monde réel (« le monde du lecteur »). Cette émigration mentale dans un autre monde (une autre intrigue avec d'autres personnages dans un autre contexte et un autre décor), rêve éveillé, sollicitant implication, empathie, identification, implique la conjonction d'une double condition. La réussite de l'évasion suppose d'abord que ni la syntaxe des bulles, ni l'iconographie, ne constituent un obstacle à la compréhension : de ce point de vue (celui de la quête d'évasion) une BD c'est comme un livre « bien écrit » est un livre « facile à lire ».

L'absence d'obstacles syntaxiques, langagiers ou iconographiques est la condition *sine qua non* de l'illusion d'une transparence de l'histoire donnant accès de plain-pied au monde de l'imaginaire. L'accès imaginaire aux personnages, aux intrigues, aux « problèmes » de mondes extraordinaires suppose l'identification immédiate des personnages, intrigues, « problèmes » du monde ordinaire (« les lieux communs » qui font « le sens commun »), la reconnaissance instantanée dans les malheurs et les bonheurs des reines dans leurs châteaux de ceux des dactylos dans leurs bureaux. Toute œuvre littéraire nouvelle est reçue et jugée, non seulement en fonction de l'expérience littéraire acquise (« la bibliothèque lue », comme dit Jean-Marie Goulemot[21], l'univers mental de références stylistiques), mais aussi en fonction de l'expérience quotidienne de chacun[22]. Le monde fictif, perçu comme monde réel (le monde du lecteur), appelle des jugements éthiques ou critiques (sur les situations, sur les personnages) : le lecteur de BD, comme le lecteur de romans, affronte toute situation romanesque comme une affaire personnelle où il est impliqué sur le mode du « comme si »[23].

En conclusion

On peut dès lors se demander si la situation sociale particulière de la bande dessinée, qui change les formes de concurrence et de hiérarchies habituelles en atténuant les différences sociales, ne serait pas susceptible de créer de nouveaux intérêts chez les lecteurs et de nouveaux réseaux incitatifs à la lecture. En quelque sorte, elle transformerait leur horizon d'attentes et leur cadre de réception ; plus précisément, elle redonnerait et/ou confirmerait un sentiment de légitimité (à être, à faire et à parler) à des individus qui, ailleurs, soit se vivent et sont perçus comme dépossédés de toute autorité à intervenir dans les affaires lettrées, soit se sont sentis appartenir à une génération « dépassée », soit encore ne se retrouvent pas, dans tous les sens du terme, dans les manières dominantes de participer à la vie en société et aux débats culturels et politiques qui l'animent. Ainsi la lecture de BD produirait des conséquences particulières sur ses pratiquants qu'il s'agirait de détailler mais dont l'une pourrait relever des mécanismes de « construction du self » ou de l'essayage « du prêt-à-porter identitaire » repérable dans l'ordre littéraire et culturel, social et discursif, et dans l'ordre politique (ce qui est le plus souvent inexploré) : « libération cognitive » pour les uns, lutte contre le vieillissement social pour d'autres, maintien d'un « quant-à-soi » critique pour d'autres encore, parfois tout cela à la fois pour d'autres encore. La lecture de BD s'offrirait ici comme une manière de réappropriation de soi, du sens de sa vie et de sa place, de ses engagements réalisés ou espérés : comme un moyen – imprévu ? – de contrer un désenchantement vécu en sauvegardant ou suscitant, même sur le plan imaginaire, un idéal de soi pensé comme révolu ou impossible à réaliser.

Ces quelques réflexions, je l'espère, vous fourniront un certain nombre de clés pour mieux appréhender la place que tient dans ce pays la lecture de BD (au contraire de la lecture « littéraire ») dans la vie quotidienne des jeunes et des moins jeunes d'aujourd'hui ■

23 | De ce point de vue, la pornographie apparaît comme un cas limite apte à faire comprendre la lecture ordinaire des textes de fiction quels qu'ils soient. « *Le livre érotique révèle, avec une netteté jamais ailleurs atteinte, un effet de lecture et cette intention que porte en elle l'écriture de fiction de produire des objets imaginaires, se donnant et agissant comme vrais* » (p. 8) « *La lecture du livre licencieux est, en fait, exemplaire de toute lecture, et au-delà, peut-être, de toute écriture. On pourrait même dire qu'elle représente, en d'autres termes, le non-dit de toute une réflexion sur l'écriture, la lecture et les effets de réalité de la représentation artistique* », écrit Jean-Marie Goulemot (p. 72) (*Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en Provence, éditions Alinéa, 1991).

Synthèse finale

S'il est une leçon qui se dégage de nos débats, c'est qu'on ne répondra pas aux questions que posent les littératures dessinées à l'aide de classifications binaires du type commercialisme *vs* culture, critique populaire *vs* critique savante, air du temps *vs* originalité.

Ainsi, l'arrivée en masse du manga ne peut se réduire à la problématique : chance ou risque pour la BD européenne. Comme l'ont montré Benoît Mouchart et Paul Gravett, l'arrivée du manga en Occident peut être source d'hybridation et donc de création, mais cette arrivée pose aussi le risque de submersion de la production locale par une BD populaire et très normée.

Et de même, la BD d'auteur peut être la meilleure et la pire des choses. Antonio Altarriba nous a donné l'exemple frappant, avec l'Espagne, d'un pays où, paradoxalement, il n'y a pas de production nationale qui ne soit d'auteur, ce qui condamne la BD espagnole à une marginalité institutionnelle et économique.

Le lieu commun de l'accession de la BD, genre naguère ignoble, à la culture légitime, lieu commun qu'on retrouve constamment dans le discours des médias et dans la littérature spécialisée, s'avère tout aussi inadéquat. Comme l'a bien montré Gilles Ciment, dans ce processus de consécration, la BD a été rapidement dépassée par les autres formes dites populaires ou marginales, qu'elles appartiennent à des genres littéraires comme le polar, ou à d'autres formes artistiques, telle la musique populaire. Symétriquement, la BD s'est rabattue sur le commercialisme en quelque sorte par défaut. Ont joué ici un certain air du temps, une certaine idéologie économiste, et un certain opportunisme : quand une forme culturelle n'a pas de statut culturel très clair, il est commode d'impressionner le profane et les groupes de soutien avec des chiffres de tirage, qui permettent aussi de surmonter un handicap symbolique, qui est l'association de la BD à l'enfance.

La question de la légitimation de la BD a traversé souterrainement tous nos débats. Cette légitimation passe en particulier par l'institution scolaire. Didier Quella-Guyot nous a permis d'apprécier comment cette passation de la BD se fait dans l'enseignement secondaire, et l'ambiguïté du statut culturel de la BD se décèle ici dans l'hésitation entre enseignement *de* la BD et enseignement *à l'aide de* la BD, un produit au statut culturel précaire risquant constamment d'être instrumentalisé.

Enseignement encore, mais supérieur cette fois, avec l'École Européenne Supérieure de l'image, que nous ont présenté Gérald Gorridge et Thierry Smolderen. De l'intervention de Gérald Gorridge, j'ai personnellement retenu trois idées, celle d'une image qui a vocation à être *lue*, celle d'une image qui a vocation à donner des *envies d'idées*, et celle d'une image qui permette la conquête de l'*intériorité*. A défaut d'une introuvable spécificité de l'image de BD, on trouve ici du moins des pistes sur les *fonctions* d'une telle image.

L'institutionnalisation de la BD passe aussi par le statut de l'auteur. Sébastien Cornuaud a fort savamment montré la difficulté de sortir l'auteur de BD de sa marginalité du point de vue du statut social, tout en l'inscrivant paradoxalement dans le comble de la modernité en matière économique : l'économie du savoir, où le droit de la propriété intellectuelle devient central.

Cependant toute approche économique de notre sujet se heurte aussitôt à cette contradiction : on ne peut pas normaliser la création. La production artistique échappe largement à la rationalité. De fait, les conceptions du métier d'éditeur sont variées, reflétant la diversité des définitions de la BD, évoquée par Thierry Smolderen. Thierry Groensteen nous a avoué que son travail d'éditeur reflète une certaine conception de la BD. Fabrice Neaud, quant à lui, envisage la question sous l'angle – classique – des rapports entre les artistes et leurs commanditaires, quand il déclare que le bon éditeur est celui qui permet à l'auteur d'être le plus honnête avec lui-même. Même contraste entre l'approche de Jean-Louis Gauthey, qui met l'œuvre au centre, et celle de Jean-Luc Fromental, qui cherche avant tout à établir un rapport avec son auteur. Et la description qu'a faite Edmond Baudoin de ses relations avec Étienne Robial a montré la complexité de ces rapports.

La légitimation de la BD est opérée en troisième lieu par les médias. Mais le métier de critique n'est apparemment pas plus facile que celui d'auteur ou d'éditeur. Nos débats ont montré les limites de la *critique d'accompagnement*, aujourd'hui dominante, et Jean-Christophe Ogier nous a fait entrevoir le risque d'une mise sous tutelle de l'œuvre chroniquée, qui est retenue au titre d'un mystérieux air du temps. Quant à Olivier Delcroix, qui a parlé au sujet du critique de mercenaire et de guérilla, il a fait aussi ce terrible constat : la BD, on en parle quand on a de la place. Et Thierry Bellefroid nous a rappelé que lorsqu'on parlait de BD dans les médias belges, c'était bien souvent dans la page économique, à propos des manœuvres financières des groupes d'édition.

Quant à un discours véritablement savant sur la BD Thierry Groensteen nous a signalé à quels écueils il se heurtait : pour commencer, ce discours dépasse le niveau de l'amateur moyen de BD ; en second lieu, il suscite des réactions anti-intellectuelles parfois virulentes. Il est vrai d'un autre côté que certaines analyses apparemment savantes du médium ont dépassé toutes les bornes du pédantisme et de la condescendance, ce qui explique les résistances de nos grands anciens, représentés par Yvan Delporte, dont le cri : « *Vous êtes en train de désentripailler la BD* » restera à jamais dans nos mémoires.

C'est dire la nécessité d'une *critique d'intervention*, pour reprendre l'expression de Thierry Groensteen, dont le premier postulat devrait être qu'une œuvre se juge pour elle-même, et non pas à l'aune de ses intentions, ou en fonction de son exemplarité dans un contexte social ou historique donné.

Pour conclure, je voudrais énumérer trois changements sociétaux, fort bien mis en lumière par Jean-François Hersent, et qui m'ont donné matière à réflexion.

Premièrement, le lecteur est aujourd'hui plus souvent une lectrice. Et comme le premier prescripteur est le groupe d'appartenance, ces lectrices deviennent *ipso facto* des prescriptrices. Ce phénomène s'étendra-t-il à la BD, domaine en principe masculin, et si oui, quelle BD émergera de ce changement sociologique, c'est ce que l'avenir nous dira.

Deuxièmement, la culture de référence est désormais celle de l'image, et les passeurs de la culture canonique que sont les enseignants ont dû faire leur *aggiornamento* pour tenir compte de ce facteur. Une conséquence est que texte et image sont désormais à égalité, du point de vue des lecteurs. Dès lors, ce n'est plus du statut des littératures dessinées qu'il faut se préoccuper, mais, paradoxalement, du statut des littératures écrites.

Troisièmement, à une segmentation verticale des lectures, des genres populaires aux genres nobles, se surajoute ou se substitue une segmentation horizontale, celle des groupes sociaux qui constituent la cible de tel ou tel type de BD. Dans ce contexte, les frontières s'estompent entre les différents acteurs du marché. Une conséquence est que les prescripteurs émanent de la catégorie sociale qui est ciblée. Il semble donc que, pour le meilleur ou pour le pire, la BD reste une affaire de « fans » ■

Harry morgan

Actes
de l'Université d'été - 2006
hors série de *Neuvième Art*

une publication
du Centre national
de la bande dessinée
et de l'image

www.cnbdi.fr

directeur de la publication :
Jean-Marie Compte

rédacteur en chef :
Jean-Pierre Mercier

maquette :
Christian Mattiucci

illustrations
couverture :
Olivier Bramanti
4e de couverture :
Tanitoc

© CNBDI
pour l'ensemble des textes.
Nous remercions
chaleureusement
les auteurs

ISSN : 1268-757X

dépôt légal : juin 2007

imprimé en juin 2007
sur les presses de Redon

imprimé sur :

intérieur :
Coral Book Ivory 1.65 - 90 g

couverture :
Creator Ivory 300 g

Torraspapel France
2/10, rue des Oliviers
Senia 347 - 94537 Orly cedex
fax : +33 1 45 60 40 03
tpfrance@torraspapel.com

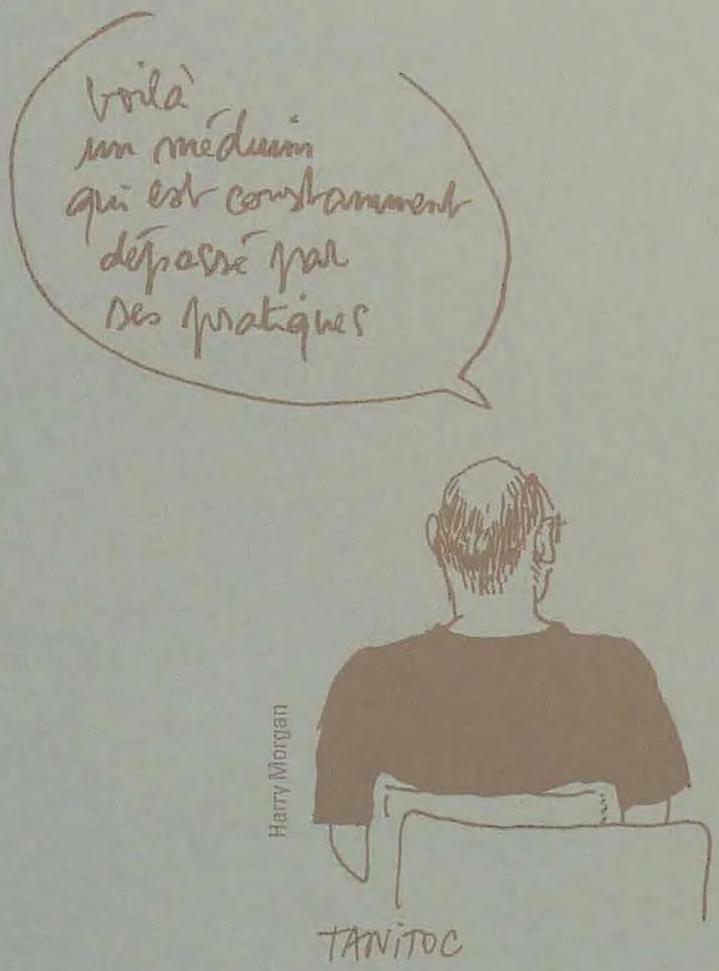
N°Azur 0 810 86 77 27

service commercial
Torraspapel OFIL
www.torraspapel.fr

CENTRE NATIONAL
de la BANDE DESSINÉE
et de l'IMAGE

ISSN 1268-757-X
15 €

TORRASPAPEL



La bande dessinée, bien ou mal culturel ?, telle était la question un brin provocatrice posée à des spécialistes et professionnels européens du 9e art à l'occasion de l'Université d'été du CNBDI qui s'est tenue du 10 au 13 Juillet 2006, au château de la Pouyade, près d'Angoulême.

Quatre journées durant lesquelles les intervenants invités à échanger sur la place de la bande dessinée dans les pratiques culturelles ont enchainé conférences, communications et discussions que cet ouvrage s'attache à restituer.